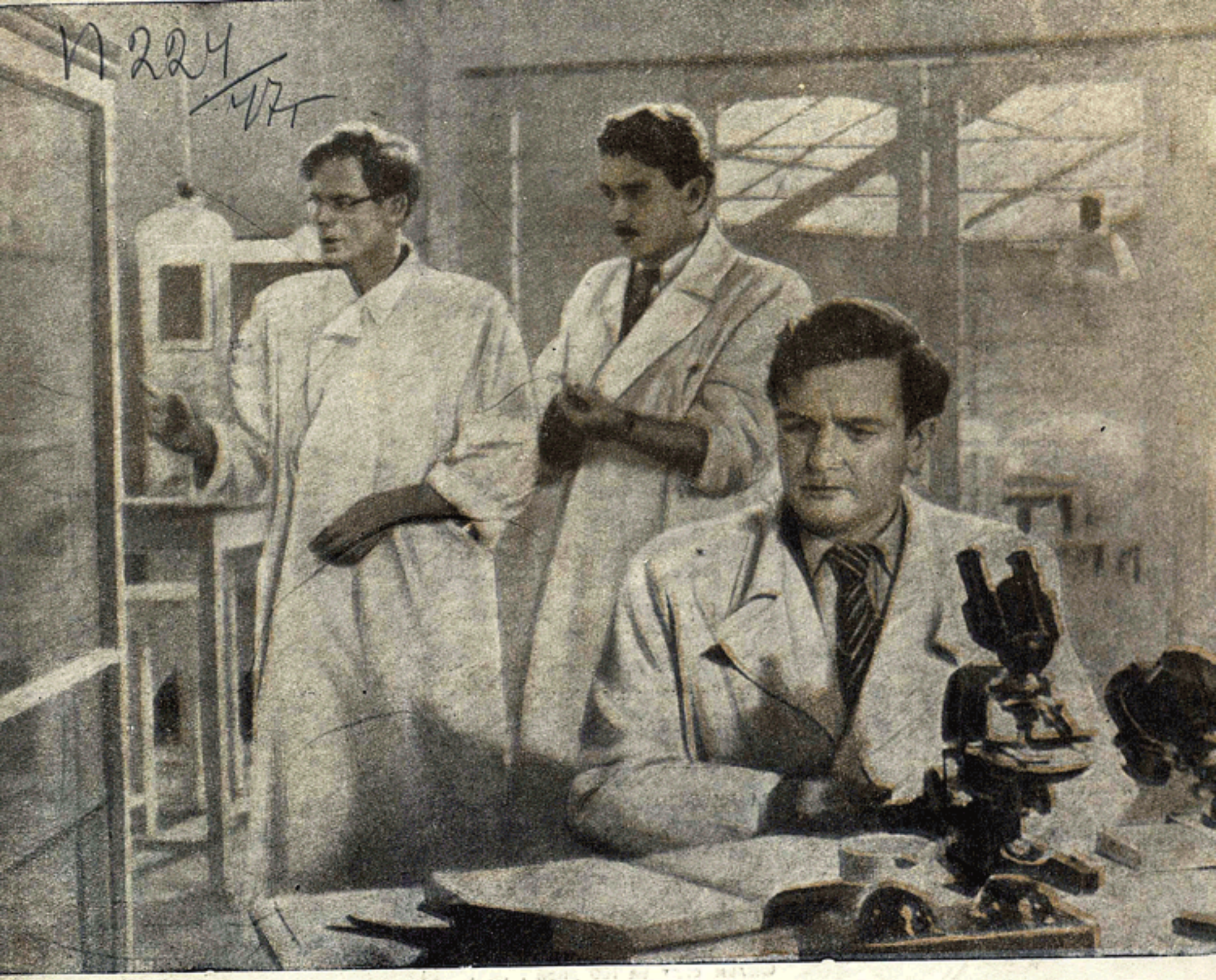
П 224
47



3

1947

ИСКУССТВО КИНО

СОДЕРЖАНИЕ

Искусство, техника, организация . 1

М. ЧИАУРЕЛИ. Работать, работать и работать. 3

В. СУТЫРИН. Кинодраматург и кинопроизводство . . . 6

Н. СЕМЕНОВ. Съемочная группа на киностудии 9

„МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ".

С. ГЕРАСИМОВ. Первые итоги 11

Г. РОШАЛЬ. Рождение коллектива 11

Р. ЮРЕНЕВ. Происхождение подвига 16

В. ШКЛОВСКИЙ. „Крейсер „Варяг" 21

Ал. СТОЯНОВ. Оскудение жанра . 25

ЗА РУБЕЖОМ.

Г. АВЕНАРИУС. Организация съемочного процесса в Голливуде 28

В. КОЛОДЯЖНАЯ. Пути английской кинематографии 28

НА КИНОПРОИЗВОДСТВЕ

Фильм снят за 100 дней 31

Лучшая съемочная группа "Мосфильма" 32

В КИНОШКОЛЕ

Подготовка организаторов кинопроизводства 32

На обложке: кадр из фильма „Во имя жизни". Постановка А. Зархи и И. Хейфица. Главный оператор В. Гарданов. Слева направо: заслуженный артист РСФСР О. Жаков в роли Рождественского, М. Кузнецов в роли Колесова и В. Хохряков в роли Петрова

ГОСКИНОИЗДАТ

Москва 1947

1947
МАРТ — АПРЕЛЬ

ИСКУССТВО КИНО

№ 3
Журнал выходит один раз в 2 месяца

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ИСКУССТВО, ТЕХНИКА, ОРГАНИЗАЦИЯ

Ни одно искусство в такой мере не связано с техникой промышленного производства и в такой мере не зависит от нее, как кино.

Техника размножения позитивов позволяет получать сотни и тысячи совершенно равноценных экземпляров одного и того же произведения киноискусства. Техника проекции позволяет в кратчайшие сроки довести любое из этих произведений до сознания десятков и сотен миллионов зрителей.

И эта массовость кино, как зрелища, позволяет затрачивать на создание отдельного фильма такие материальные ресурсы, какие недоступны никакому другому искусству.

Наконец, техника производства фильмов предоставляет в распоряжение мастеров кино такое богатство выразительных средств, каким не обладают ни театр, ни изобразительные искусства, ни литература, ни музыка.

Но эта же техника в огромной степени усложняет творческо-производственный процесс в кино и требует детального разделения труда в этом процессе.

Орудия кинопроизводства складываются из многих десятков аппаратов, машин, приборов, инструментов. В создании фильма участвуют сотни, а иногда и тысячи людей самых разнообразных профессий. Подсчитано, что в кинопромышленности занято свыше 250 специальностей.

В капиталистических условиях эти особенности кинотехнологии использованы финансовыми и промышленными магнатами для создания доходной и массовой зрелищной индустрии, монопольно принадлежащей этим магнатам и полностью подчиненной их классовым интересам. Киностудии Голливуда построены по принципам, лежащим в основе всех других отраслей современного капиталистического производства — будь то производство часов, велосипедов или стандартных домов.

Познавательные функции капиталистического киноискусства сведены к убогому минимуму, и — не считая редких исключений — фильмы одного и того же жанра, одной и той же фирмы (а нередко и разных фирм) отличаются друг от друга лишь сюжетными и постановочными подробностями, задача которых — обмануть зрителя, выдав очередную буржуазную тривиальность за новое, якобы оригинальное «произведение искусства».

Рядовой голливудский фильм собирается на конвейере из штампованных готовых деталей так же, как собираются часы, велосипеды или стандартные дома. Все участники процесса производства фильма превращены в придаток к конвейеру. Единственным «творцом» кинокартин является продюсер — владелец фирмы или его уполномоченный. Он отбирает сюжеты будущих фильмов, он заказывает и утверждает сценарии, «трюки» и диалоги, он назначает постановщиков и режиссеров, он выбирает актеров, операторов, художников, композиторов, он утверждает эскизы костюмов и декораций и партитуру музыки, он просматривает куски и редактирует фильм в целом. Подавляющее большинство «творческих работников» капиталистических кинопредприятий — узкие специалисты, превосходно владеющие той или иной отдельной операцией, но выхолощенные идейно и обезличенные художественно.

Так организовано крупнокапиталистическое кинопроизводство. Так техника в руках капиталиста подчиняет себе искусство.

Совершенно иначе решается вопрос о взаимоотношении между искусством и техникой в советской кинематографии. У нас кино — не «бизнес» и не развлекательная индустрия, а прежде всего идеологическое производство—важнейшее средство идейного и художественного воспитания масс. В наших условиях техника кино не угнетает и не обезличивает творчества, а, наоборот, является податливым орудием в руках идеологических работников — художников, мастеров кино.

Но из этого отнюдь не следует, что вопросы организации производства фильмов в наших условиях менее важны, чем в капиталистической кинематографии.

Из этого следует только, что эта организация, во-первых, должна быть иной, чем в капиталистических киностудиях, и, во-вторых, что она должна быть гибче и оперативнее.

В ней должны найти гармоническое сочетание методы искусства с методами индустриального производства. В ней должны быть учтены и тончайшие процессы художественного творчества и многообразные законы техники и экономики специфической отрасли промышленности.

Нужно, однако, сказать, что как организационно-хозяйственное состояние наших киностудий, так и повседневное руководство их работой далеко не соответствуют сложности и ответственности порученного им дела.

В историческом Постановлении ЦК ВКП(б) «О кинофильме «Большая жизнь» были вскрыты не только крупнейшие идейно-политические и художественные ошибки отдельных мастеров советского кино и руководства Министерства кинематографии, но и было указано на недостатки организационно-хозяйственного характера, повлекшие за собой бесполезную трату государственных средств.

В недавнем Постановлении Совета Министров СССР по вопросам кино было также указано на крупные недостатки в организации производства художественных фильмов. Эти недостатки не позволяют использовать полностью техническую базу киностудий, приводят к сокращению количества и к ухудшению качества выпускаемых фильмов, удорожают стоимость кинокартин.

Правительство СССР обязало Министерство кинематографии провести целую систему мероприятий по упорядочению кинодела вообще и работы киностудий в частности.

Одним из важнейших мероприятий этого рода является разработка «Положения о съемочной группе по производству художественных фильмов и правах и обязанностях основного ее состава».

В настоящее время такое Положение утверждено Министерством кинематографии. Оно имеет серьезное принципиальное значение и должно сыграть немалую роль в нахождении правильных форм организации производства фильмов.

В этом производстве тесно переплетаются и взаимодействуют два процесса—художественно-творческий и инженерно-технический.

Первый осуществляется, главным образом, съемочной группой. Второй—технической базой студии.

Грань между этими процессами относительна и условна. На долю съемочной группы приходится немало работы, связанной с техникой, так же как от работы цехов технической базы в немалой степени зависят художественно-эстетические качества фильма.

Но если можно говорить об авторстве в киноискусстве, то коллективным автором кинопроизведения являются драматург плюс съемочная группа во главе с режиссером-постановщиком.

Таким образом, вопрос о съемочной группе — основной творческо-организационный вопрос не только кинопроизводства, но и киноискусства. И от правильного решения его в огромной мере зависит дальнейшее развитие советской кинематографии.

Как и произведения индивидуального творчества, художественный фильм, являющийся продуктом коллективного творчества, только тогда может быть признан подлинным произведением искусства, когда он обладает единством стиля. Это единство должно пронизывать фильм, начиная от его основной идеи, кончая мельчайшими деталями актерской игры и изобразительного оформления.

Следовательно, съемочная группа должна быть не случайным собранием «сотрудников студии», а тесным и органическим содружеством людей, объединенных единством мировоззрения, творческих устремлений, художественного метода.

Только так создавались лучшие коллективы смежных искусств — Художественный театр; оркестр, хор и балет Большого театра; Краснознаменный ансамбль песни и пляски Советской Армии и другие.

Только на этом пути можно достичь резкого повышения идейно-художественной ценности наших фильмов. Только на этом пути можно добиться убыстрения темпов постановки картин и удешевления их стоимости.

Утвержденное Министром Положение о съемочной группе является крупным шагом в этом направлении. Определяя съемочную группу «основным производственным звеном киностудии», оно точно устанавливает ее права и обязанности, ее взаимоотношения с технической базой, права, обязанности каждого из участников группы: режиссера-постановщика, директора картины, оператора, художника и т. д.

В Положении правильно и принципиально по-новому решается вопрос о взаимоотношениях между съемочной группой и кинодраматургом. Положение не только обеспечивает полностью авторские права драматурга, но и предоставляет ему морально-юридические и материальные возможности для активного участия в работе съемочной группы на протяжении всего периода постановки картины по его сценарию.

Положение отмежевывает права и ответственность съемочных групп от прав и ответственности цехов киностудии. Неумелость и бесхозяйственность отдельных малоквалифицированных режиссеров-постановщиков или директоров групп отныне нельзя будет топить в организационной неразберихе киностудий, так же как огрехи технической базы нельзя будет списывать за счет съемочных групп.

Определение круга прав и обязанностей съемочных групп упростит в конечном итоге руководство ими со стороны директоров киностудий и позволит последним вплотную заняться технической базой—наведением порядка в цехах, улучшением качества звукозаписи, лабораторной обработки пленки и т. д.

Положение уделяет большое внимание проблеме руководства съемочной группой, как сложным творческим организмом. Ибо, как говорит Маркс, «всякий непосредственно общественный или общий труд нуждается в большей или меньшей степени в управлении, которое устанавливает гармонию между индивидуальными деятельностями... Отдельный скрипач сам управляет собой, оркестр нуждается в дирижере».

Такими «дирижерами» съемочной группы являются два лица: режиссер-постановщик и директор группы. И тот, и другой отвечают как за идейно-художественное и техническое качество фильма, так и за материально-финансовые результаты постановки. Но в ответственности режиссера-постановщика акцент делается на художественно-творческих задачах, тогда как в ответственности директора—на задачах производственно-хозяйственных.

Положение не до конца решает вопрос о взаимоотношениях между этими двумя руководителями группы. Практика показывает, что между режиссером-постановщиком и директором группы возможны недоразумения на почве разного подхода к решению конкретных вопросов, возникающих в процессе постановки. Но в настоящее время еще преждевременно установление системы полного единоначалия в съемочных группах, ибо значительная часть режиссеров слабо разбирается в хозяйственных вопросах и поэтому не может полностью отвечать и за финансово-материальную часть постановки, а большинство директоров не обладает ни необходимыми знаниями, ни эстетическим вкусом, чтобы самостоятельно решать вопросы художественно-творческие.

Не все разделы Положения разработаны с одинаковой мерой тщательности. Так, например, совершенно обойден чрезвычайно существенный в творческом отношении вопрос о взаимоотношениях между съемочной группой и композитором фильма; вызывает возражения со стороны операторов раздел, посвященный правам и обязанностям оператора; перегружены излишними деталями разделы о второстепенных участниках постановки.

Тем не менее, несмотря на отдельные недостатки Положения, утверждение его приветствуется всеми работниками киностудий.

Устанавливая правильные взаимоотношения между творчеством и производством, искусством и техникой, Положение помогает наведению большевистского порядка на киностудиях и тем самым помогает быстрому развитию производства художественных фильмов того качества и в тех масштабах, которых требует от нас партия и советский народ.

РАБОТАТЬ, РАБОТАТЬ И РАБОТАТЬ

М. ЧИАУРЕЛИ

Советское кино на всех этапах своего развития из всех искусств наиболее оперативно и действенно откликалось на актуальные вопросы современности. Начав свою жизнь производством кинохроники о великих днях Октября, незабываемых годах гражданской войны, оно, едва став на ноги, взволновало мир «Броненосцем Потемкиным», «Матерью», «Концом Санкт-Петербурга», стяжавшими нашему киноискусству мировую славу. В годы сталинских пятилеток кино достойно отражало пафос созидательного труда, строительства социализма, а в годы Отечественной войны—доблесть и мужество советского народа на фронте и в тылу.

И то, что в известных постановлениях ЦК ВКП(б) и решениях Правительства отмечены серьезнейшие ошибки, допущенные в послевоенные годы отдельными мастерами кинематографии, а также неудовлетворительное состояние кинопроизводства обязывает нас с особой серьезностью и полной откровенностью поговорить о причинах, приведших к этому. Поговорить для того, чтобы наметить мероприятия, необходимые для такой работы в дальнейшем, результаты которой позволили бы советскому кино оказаться на высоте требований, предъявляемых к нашему искусству партией и народом.

Основные звенья, за которые следует ухватиться, решая проблемы дальнейшего роста и развития советской кинематографии,—это упорядочение сценарной работы и работы режиссера-постановщика на кинопроизводстве, ибо корни всех недостатков деятельности киностудий лежат в неналаженности у нас работы по созданию большого количества доброкачественных сценариев и в плохой организации производственно-творческого процесса.

Для кинопроизводства характерны явления расхлябанности, мелкобуржуазного отношения к производственно-творческому труду. Этим грешат многие из творческих работников кино. С явлениями такого рода нужно покончить решительно и прежде всего. Почему кинопроизводство должно быть организовано менее четко, чем наши передовые промышленные предприятия? И разве для киностудий не обязательны строгая плановость в работе, строгая производственная и финансовая дисциплина?

Известный пианист и композитор Рубинштейн говорил, что если он не играет на рояле один день—это замечают его домочадцы, если два дня—замечают друзья, а если три дня—замечает народ.

Не дни и месяцы, а годы не работают наши режиссеры. Несколько лет ждет сценария такой крупный режиссер, как С. Васильев; Ф. Эрмлер кончил картину свыше года назад, так же как Г. Козинцов и Л. Трауберг; автор этих строк почти год назад сдал свою последнюю работу. Можно назвать еще десяток режиссеров, ожидающих сценариев.

Все они желают работать интенсивно, все страстно мечтают о том, чтобы у нас было больше выдающихся произведений кино. Но дело в том, что есть люди большой творческой инициативы, делающие все, чтобы обеспечить себя сценариями, и есть люди, которым в этом нужна систематическая помощь. Руководство кинематографией несет большую ответственность: оно должно знать свой актив, учитывать его возможности и своевременно предоставлять ему работу.

Производственные возможности киностудий сейчас используются далеко не в полной мере. Необходимо не только загрузить весь имеющийся творческий персонал, но и смело выдвигать на самостоятельную работу талантливую молодежь. Только в процессе творчества растут таланты, крепнет мастерство, приходит зрелость художника. Напомним, как начинали свою деятельность многие, ныне известные мастера кино. Работа над маленькими, давно уже забытыми зрителем, подчас наивными, малопрофессиональными фильмами была для них прекрасной школой.

Потребуется весьма значительное количество сценариев для того, чтобы работала бесперебойно вся огромная армия режиссеров, операторов, актеров, художников и техников кино. Однако создание нужного количества сценариев не представляет непреодолимых трудностей. Используя все значительные произведения советской литературы, новые работы сценаристов-профессионалов и режиссеров, имеющих опыт сценарной работы, экранизируя музыкальные и драматические произведения, а также богатое классическое наследие литературы народов многонациональной советской страны, можно добиться создания нужного количества доброкачественных сценариев.

Заметим, кстати, что если руководство совершенно правильно требует точного соблюдения плановых сроков постановки фильмов от режиссеров и студий, то никто почему-то не требует такого же точного соблюдения сроков от авторов, работающих над сценариями. Нередки случаи, когда работа над сценарием продолжается вдвое и втрое дольше, чем это предусмотрено договором, и происходит это далеко не всегда по причинам творческого характера. Естественно, что непоступление в срок сценариев, которые уже включены в перспективные планы студий, весьма затрудняет осуществление этих планов.

Но полная загрузка режиссеров сама по себе еще не приведет к резкому улучшению работы кинематографии. Нужно также решить проблему правильной организации производственно-творческого процесса на киностудиях. В этом деле огромная роль принадлежит режиссеру.

Основа основ кинопроизведения—сценарий. Но весьма важными компонентами будущего фильма являются его изобразительное решение, включающее такие элементы, как живопись, скульптура, графика, и звуковое решение, включающее слово, музыку и пение.

Режиссер должен хорошо знать всю огромную изобразительную культуру прошлого и настоящего не только в области рисунка, но и скульптуры, архитектуры, должен быть предельно сведущим в музыке и, в частности, в песенно-народном творчестве, должен в совершенстве знать кинотехнику и ее возможности.

Из сказанного ясно, как ответственна роль режиссера в кинопроизводстве. Концентрируя в себе, как в фокусе, объединяя и координируя творческую работу писателя, художника, оператора, композитора, артистов, режиссер решает судьбу произведения, идущего на суд миллионов. Сколь же требовательным к себе должен быть каждый из нас!

Однако у нас нередки случаи, когда режиссер начинает работу над постановкой без всесторонней тщательной подготовки, хотя, казалось бы, в процессе разработки режиссерского сценария он мог бы учесть если не все, то подавляющее большинство необходимых уточнений литературного сценария и уж во всяком случае все производственно-технические требования к сценарию в смысле его метража, количества павильонов и т. д. Отсутствие тщательной подготовки приводит к необходимости работать наощупь. В процессе съемки порой начинается проверка на производстве творческих фантазий постановщика, возникающих непосредственно перед съемочным аппаратом. И фиксация на пленку ответственного эпизода напоминает иногда... репетицию с актерами перед съемочным аппаратом, а иной раз и является по существу такой репетицией, ибо сцену эту приходится переснимать заново. Такой путь ведет, как правило, либо к «открытиям», не имеющим цены, либо к тому, что в творческом решении режиссера начинают преобладать вопросы формы, а не содержания, ибо скороспелое вдохновение чаще всего имеет своим объектом лишь внешнюю сторону произведения. До сих пор некоторые кинематографисты, даже с большими именами, в погоне за «оригинальностью», возводят в догму распространенное в свое время, но давно осужденное и изжитое в литературе и театре, формалистическое изображение нашей действительности. По-моему, кино, как никакому другому искусству, необходима сурово-реалистическая форма изображения. Пусть не подумают, что я призываю к какому либо упрощению, к ограничению творческих задач авторов пределами определенных стилистических и жанровых схем. Нет, речь идет о высоком искусстве социалистического реализма, которое включает в себя все богатство и разнообразие художественных форм выражения, подчиняя их главному — раскрытию идеи произведения с максимальной глубиной и правдой, правдой жизни, правдой искусства. Нам ближе по духу такие корифеи литературы, как Чехов и Горький, такие великие мастера живописи, как Репин, Серов, Суриков, Перов, которые реалистически решали не только современные сюжеты, но и темы исторические.

Кино—«самое массовое из искусств», говорит товарищ Сталин. И нашим произведениям должна быть свойственна та изумительно-четкая и скупая, реалистическая и предельно-выразительная форма изложения, которая присуща нашему мудрому вождю.

Вот наш стиль!

Все эти сложные, кардинальные творческие и производственные вопросы создания фильма нельзя решать на ходу. Такая «система» работы неизбежно приводит на практике и к срывам съемок, и к выезду в экспедиции без необходимой подготовки, в результате чего дорогостоящая поездка целой группы людей либо оказывается почти бесплодной, либо затягивается намного дольше, чем предусмотрено планом.

Само собой разумеется, что в процессе съемок отдельные эпизоды могут и должны быть улучшены — это закономерно. Но об этом можно говорить лишь как об исключении, всю же работу по постановке фильма отнюдь нельзя строить в расчете на неожиданное «вдохновение», которое, как это хорошо известно, вызывает часто необходимость последующих доделок и переделок.

Государство щедрой рукой отпускает средства на развитие искусства, на воспитание молодых талантов, на постановку фильмов, на осуществление наших творческих замыслов. Злоупотреблять этой щедростью, удорожая стоимость картин вдвое и втрое, — преступление. И режиссер не имеет права оставлять всю организационную работу на усмотрение студии, ее цехов, технического персонала и занимать позицию «моя хата с краю». Разве может он спокойно мириться с такими фактами, когда из-за отсутствия клея, стоящего несколько копеек, срывается съемка и это приносит убыток в десятки тысяч рублей? Режиссер должен отвечать не только за идейно-художественное качество, но и за стоимость своей картины, за выпуск ее в установленный планом срок. Безусловно, целесообразнее задержаться в подготовительном периоде, который занимает 20—25% времени, предназначенного для постановки, и, следовательно, дает возможность своевременно предусмотреть все мелочи, тщательно разработать с художником, композитором, костюмерами, бутафорами и техниками каждую сцену и эпизод сценария. Это избавит нас от печальной необходимости нести потом огромные расходы и искать выходы из неожиданностей и сюрпризов, мешающих вдумчивой, серьезной производственно-творческой работе.

Некоторые наши уважаемые коллеги, к сожалению, не очень считаются с утвержденными Министерством планами, сметами и сроками и тем подают плохой пример остальным.

Это особенно недопустимо со стороны ведущих мастеров, людей с именами, удостоенных почетных званий, лауреатов сталинских премий. Они первыми должны показать пример высокой производственно-творческой дисциплины, проявить инициативу в образцовой организации работы своих постановочных групп. Кто пользуется авторитетом, тот виден отовсюду: как он поступил, что сказал, как оценил такое-то произведение, над чем и как работает — все это является предметом внимания молодых мастеров. Плохой пример подают им отдельные ведущие мастера, которые замкнулись в ограниченном самодовольстве, успокоились на достигнутом и вместо боевой работы над современной тематикой ушли к отображению более «спокойных» тем. Как можно думать о «спокойных темах» сегодня, когда речь идет о справедливом переустройстве мира, когда поднимают голову недобитый фашизм, его последыши и покровители, скрывающиеся под самыми разнообразными масками ревнителей «демократии»? К политической бдительности, к усилению борьбы за мир во всем мире, к укреплению могущества социалистической родины должны призывать наши фильмы! Конечно, подавляющее большинство наших мастеров правильно понимает свои задачи, стремится к совершенству, стремится быть художниками-агитаторами, достойными сталинской эпохи.

Нелишне вспомнить здесь недавние грозные дни войны. Нормальные условия производства были нарушены. Однако это не останавливало многих наших мастеров, они выполняли не только непосредственно режиссерскую работу, но порой и работу администратора, декоратора и даже хозяйственника, обивающего пороги, чтобы добыть хотя бы четверть необходимого количества дефицитных материалов, потребных для съемок. Есть хорошая грузинская пословица — «если нет у тебя слуг, пусть голова послужит». Собственная голова служила нам в те дни немало, находя выходы из самых разнообразных затруднений. И в таких условиях были созданы столь ценные фильмы, как «Непокоренные», «Она защищает родину», «Секретарь райкома» и другие. Конечно, из этого нельзя делать правила сегодня, а тем более завтра, но о славных традициях боевых лет следует вспомнить, если порой приходится преодолевать трудности. Если художник рассуждает так: «будет сценарий — начну ставить картину, подготовят мне декорации — приступлю к съемкам, дадут мне передовую технику — буду работать хорошо», то такой «мастер» не даст нам блестящей продукции, эта психология чуждая.

Необходимо уделить самое серьезное внимание вопросам наиболее четкой и целесообразной системы организации производственного процесса на киностудиях.

В решениях Правительства подчеркивается, что неудовлетворительное руководство работой киностудий, отсутствие продуманного планирования приводят к тому, что съемочные коллективы киностудий бездействуют длительное время. Естественно, что плохая организация технологического процесса производства фильмов, включая задержки и перебои со своевременным изготовлением костюмов, декораций и т. д., чрезмерно удлиняет сроки работы над картинами, вызывает излишние, непроизводительные расходы и создает благодарную почву для бесконтрольного расходования и разбазаривания государственных средств.

При существующей сейчас системе управленческого аппарата роль директоров студий сведена к тому, что им приходится основную часть времени уделять счетоводству, «планированию», «контролированию», а не тому, что составляет само существо нашего дела,—созданию произведений искусства. Директора, руководство студиями и творческие работники должны чувствовать себя членами одной большой семьи, вместе осуществляющими дело огромной государственной важности, и здесь, наблюдающееся еще кое-где, деление на «мы» и «вы» абсолютно недопустимо. Руководство студии должно активно участвовать в решении всех творческих вопросов кинопроизводства, а мастера кино—вплотную заниматься организационно-хозяйственными вопросами, относящимися к производству фильмов. Отсюда следует, в частности, что директорам, художественным руководителям, заведующим сценарными отделами студий должно быть предоставлено больше самостоятельности при создании сценарного портфеля студии.

При планировании производства Министерство кинематографии должно учитывать реальные возможности всех наличных творческих кадров, творческие профили каждого из них, учитывать все детали фактического состояния каждой студии.

План производства кинофильмов должен составляться на основе развернутого плана для каждого режиссера, для каждой постановочной группы. Основной единицей планирования должна являться съемочная группа, во главе с режиссером, имеющая твердо укомплектованный творческий коллектив. В создании плана работы такой группы основная роль принадлежит режиссеру. Кто же лучше его знает все творческие и производственные возможности своей постановочной группы? Каждый режиссер долгом чести своей будет считать полную и бесперебойную загрузку группы, выпуск ею наибольшего количества высококачественных картин. Каждый из нас должен стремиться не отставать от передовых людей страны, ежедневно перевыполняющих установленные наукой нормы, добивающихся фантастических процентов добычи угля, руды, выпуска машин, тканей и другой продукции, во всех отраслях народного хозяйства. Конкретное и персональное планирование работы основных производственных единиц—режиссеров и соответствующим образом укомплектованных съемочных групп, повседневная идейная и хозяйственно-организационная помощь им в процессе выполнения этого плана—вот тот путь, который приведет нас к желаемым результатам.

По-иному будет решаться и сценарный вопрос, ибо конкретнее и яснее станут видны потребности в сценариях определенного характера, определенного жанра для той или иной группы, весь творческий состав которой будет активно участвовать в подготовке для себя сценария в соответствии с утвержденным перспективным планом. Руководство студией сможет оперативнее руководить съемочным процессом, предоставляя той или иной группе необходимые производственные условия, в частности, более благоприятные для групп, ставящих ведущие фильмы на актуальные темы современности.

Нужно подумать также, целесообразно ли назначать художественным руководителем киностудии режиссера, ставящего картины. Творческая работа, необходимость выездов в экспедиции, поездки в экспедиции других режиссеров студии в то время, когда режиссер-худрук занят съемками в павильонах,— все это фактически лишает его возможности по-настоящему осуществлять художественное руководство группами, нести ответственность за творческую продукцию в целом. Художественный руководитель студии должен быть освобожден от всяких других обязанностей. Тогда он сможет вплотную заняться своим ответственным делом.

Необходимо сказать и о директорах групп, которых в Америке называют «продюсерами». Роль их у нас сводится, главным образом, к выполнению воли режиссера. А они могут и должны стать людьми более ценными для производства и выполнять более ответственную работу. Директор группы должен глубоко понимать идейно-художественный замысел произведения, должен знать, какими средствами этот замысел может быть выполнен, где следует ограничить безудержную фантазию режиссера, а где дать ему волю. Директор картины обязан стать «продюсером», хозяином разумным и расчетливым, держащим в руках все нити производственной жизни группы.

Первоочередная задача советского киноискусства — создавать высокоидейные художественные произведения на актуальные темы эпохи. Это дело должно быть окружено особым вниманием и вдумчивой, повседневной помощью любого из звеньев руководства, любого из ведущих мастеров кино.

Дело это—сложное, трудное и почетное. Но кто боится трудностей? Правильно сказал самый замечательный поэт нашей эпохи:

«Где,
когда,
какой великий выбирал
путь,
чтобы протоптанней
и легше?».

Будем же преодолевать трудности общими усилиями руководства, творческих работников, всех работников кино. Будем помнить, что правдивый показ нашей жизни в высокоидейных художественных фильмах выполняет основную задачу киноискусства—воспитывать наших людей в духе коммунизма и знакомить с жизнью нашей страны зарубежного зрителя.

Интерес за рубежом к нашей жизни, к нашему государству, его системе настоящего демократизма, к великому зодчему нашего государства товарищу Сталину огромен. На просмотрах фильма «Клятва», например, во время кинофестиваля в Венеции, тысячи зрителей с жадностью следили за каждым его движением, остро реагировали на каждое его слово, как на откровение.

Об этом, об огромной роли кино, как верного помощника партии в идеологической, воспитательной работе, должен помнить каждый из нас, стремясь к созданию как можно большего количества произведений, достойных нашего народа—воина и строителя, достойных эпохи великого Сталина.

КИНОДРАМАТУРГ И КИНОПРОИЗВОДСТВО

В. СУТЫРИН

За последнее время внимание кинематографических организаций вновь было привлечено к «сценарной проблеме». Практическим результатом ее внимательного изучения и обсуждения явилась разработка тех разделов утвержденного Министерством кинематографии СССР нового Положения о съемочной группе, которые относятся к взаимоотношениям кинодраматурга и кинопроизводства. Это Положение — большой шаг вперед на пути к упорядочению существующей практики и задача нашей творческой общественности состоит в том, чтобы добиваться фактического повышения роли и значения кинодраматурга в процессе производства кинокартин.

Для этого не бесполезно проанализировать те взаимоотношения, которые существовали между автором сценария и съемочной группой. Уроки прошлого помогут нам сделать правильные выводы на будущее.

До сих пор в практике можно было наблюдать самые различные случаи: от редких, к сожалению, случаев дружной работы, ведущейся на протяжении всего процесса производства картины, до случаев полного и возмутительного игнорирования автора с того момента, когда его сценарий принят к постановке. Однако наиболее типичным можно было считать тот характер взаимоотношений, который, по существу, исключает деловую связь между кинодраматургом и соответствующей съемочной группой. Выполнив все требования инстанций, рассматривающих и утверждающих сценарий, автор обычно надолго терял из виду свое детище и лишь тогда, когда картина уже сделана, снова получал возможность посмотреть: что же получилось в результате, с его творческими замыслами?

С другой стороны, съемочная группа, имея утвержденный литературный сценарий, в процессе постановочной работы производила над ним многочисленные операции, многие из которых по самому назначению своему применялись как раз для того, чтобы изменить творческие замыслы кинодраматурга. Эти операции обычно производились съемочной группой не только без участия, но и без ведома автора сценария, как силами самой группы, так и силами литераторов, привлекаемых со стороны.

Может быть, мы ошибаемся, но на память нам не приходит ни один случай, когда бы по требованию автора, установившего грубое искажение его замыслов, готовая картина была положена на полку. Вероятно, и требований таких со стороны кинодраматургов не предъявлялось: над авторским сознанием тоже довлел тот факт, что на постановку затрачен не один миллион государственных средств. Поэтому практически сценаристу оставалось одно: снимать свою фамилию с заглавных титров картины—мера ни в малой степени его не удовлетворявшая. Практически весьма слабой являлась позиция автора сценария и тогда, когда он настаивал лишь на тех или иных исправлениях картины, на удалении из нее тех или иных отдельных искажений авторского замысла, потому что и в этом случае обстоятельства материально-технического порядка действовали против кинодраматурга с неотразимой силой.

Впрочем, следует поставить вопрос: а имеет ли вообще кинодраматург право претендовать на то, чтобы его авторский замысел сохранялся в неприкосновенности съемочной группой, не является ли такая претензия кинодраматурга чрезмерной, нелепой и вредной для дела?

С формальной точки зрения поставленный нами вопрос может быть расценен, как праздный, кто же отрицает за кинодраматургом право требовать точного и добросовестного выполнения его авторского замысла? Более того, утверждение литературного сценария Министром кинематографии со всей очевидностью подтверждает это право, ибо съемочная группа, таким образом, лишается возможности по своему усмотрению менять что-либо в сценарии. Фактически же вопрос наш — не праздный. Фактически до принятия Министерством Положения о съемочной группе дело обстояло так, что творческие права кинодраматурга представляли собой фикцию. В самом деле, если в производственной практике

Сценарист П. Павленко (слева) и режиссер М. Чиаурели работают над режиссерским сценарием фильма «Клятва»

необычайно распространены случаи, когда съемочная группа производит без ведома и согласия автора существенные переделки литературного сценария, если это представляет собой «естественный» ход вещей, «нормальное» обращение с литературным сценарием, то спрашивается: что же, как не фикцию представляют собой творческие права кинематографического драматурга? Если же покопаться в истории нашей кинематографии, извлечь из-под спуда публичные высказывания творческих работников, главным образом, режиссеров, то можно найти даже принципиальные обоснования вольного обращения кинорежиссера с произведением кинодраматурга. Тут мы найдем и ссылки на творческую слабость сценаристов, на недостаточную их производственную опытность, тут мы найдем и более «глубокие» теоретические рассуждения о сценарии, как «поводе» для постановки—только «поводе», но не целостном и законченном литературном произведении,—и тому подобное. Между тем вопрос о творческих правах сценариста имеет громадное значение. Кинодраматургия наша никогда не будет иметь талантливых, высококвалифицированных и достаточных по количеству кадров кинодраматургов, если не будет создан такой порядок, при котором автор сценария сможет с удовлетворением и спокойно работать над своим произведением, зная, что оно попадает в руки людей, бережно относящихся к авторскому труду, к его идейно-художественному замыслу.

Сценарист Г. Гребнер на съемках фильма «Суворов» беседует с исполнителем главной роли Н. П. Черкасовым

Каждая выпускаемая сейчас нашими студиями картина представляет собой явление большого государственного масштаба, большой политической важности. Каждая картина, выходящая на экран, играет или, во всяком случае, должна играть весьма значительную роль в политическом воспитании миллионов советских людей. В этих условиях общественная ответственность кинодраматурга за качество своей работы, за политическую весомость и правильность ее, за ее художественные достоинства делается особенно значительной. Кинодраматург несет эту ответственность в полной мере. За каждую свою ошибку, промашку, недоделку он подвергается суровой и справедливой критике, публичной критике. Иначе и быть не может, потому что его слова, звучащие с экрана, его идеи и чувства, выраженные в образах киноискусства, будучи «помноженными» на количество экранов, сеансов, зрительских мест, приобретают исключительную по своим размерам и значению силу. Как же при всем этом может нести такую ответственность кинодраматург, если его мысли и чувства, выраженные в сценарии, изменяются в процессе постановки, если его текст, за который он несет ответственность, заменяется другим, чужим текстом, если он, автор, подвергается критике не только за свои действительные ошибки, коль скоро таковые обнаруживаются, но и за ошибки различных людей, «доделывающих», «исправляющих», «улучшающих» его сценарий, людей кстати сказать, чаще всего безымянных и уже по одному этому безответственных?

В немом кинематографе роль сценариста по многим причинам была куда менее существенна, чем роль сценариста звукового кинематографа. Достаточно сказать, что авторский текст, если не считать титров, никогда в немом кинематографе не выступал и не мог выступать перед зрителем и критикой в непосредственной своей форме. В звуковом кинематографе роль диалога огромна. За диалог несет непосредственную ответственность кинодраматург. Но мы знаем, что по многим причинам диалог, записанный автором в литературном сценарии, обычно весьма отличается от диалога, который слышит зритель фильма. Может ли кинодраматург нести ответственность за диалог, который он сам впервые слышит тогда, когда картина уже полностью сделана? Конечно, нет! А между тем драматург в первую очередь обязан отвечать перед зрителем и критикой за идейно-политическое содержание картины, поставленной по его сценарию. Вот почему претензия кинодраматурга отстаивать неприкосновенность его сценария, его идейно-художественных замыслов—претензия вполне законная и полезная для дела. Если верна пословица «Кому многое дано, с того многое и спрашивается», то верно и обратное—с кого многое спрашивается, тому надо многое и дать. В данном случае это «многое» сводится к праву, которое неоспоримо имеет автор и в литературе, и в театре, но которого фактически он не имеет в кинематографии.

Значит ли это, что автор должен быть признан a priori непогрешимым? Конечно, нет! Значит ли это, что утвержденный и запущенный в производство литературный сценарий должен быть превращен в догму, что никакие его переделки, ни при каких обстоятельствах, допускаться не должны? Конечно, нет! Но об этом мы скажем несколько позже. Выясним сначала, по каким причинам съемочная группа (режиссер прежде всего) производит с литературным сценарием различные манипуляции, влекущие за собой его большее или меньшее изменение, и что это за манипуляции?

Весьма серьезным этапом работы режиссера над авторским замыслом является, как известно, написание так называемого режиссерского сценария. Следует признать, что чаще всего режиссер вчитывается и вдумывается по-настоящему в авторский сценарий не тогда, когда он берется за его постановку, а только тогда, когда приступает к разработке режиссерского варианта. Только в этот момент ему, режиссеру, начинают в полной мере открываться достоинства и недостатки авторского замысла, причем не только действительные, но иногда и мнимые, потому что режиссер —тоже человек и ему тоже свойственно ошибаться. Винить режиссера в запоздалом проникновении в сущность авторского замысла не приходится. По многим причинам режиссер получает настоящую возможность досконально разобраться в авторском сценарии только в процессе написания режиссерского варианта. И вот, точно все взвесив и установив, что сценарий автора нуждается в тех или иных переделках, режиссер производит их, как правило, без участия и даже согласия автора. Так закладывается фундамент будущего конфликта.

Далее наступает период подбора актеров и репетиционной работы с ними. И здесь может накопляться и накопляется материал для возможного конфликта. Известно, что сохранение или, наоборот, искажение авторского замысла в

немалой мере зависит от подбора актеров. Известно также, что в процессе репетиционной работы режиссер совместно с актерами часто приходит к мысли о необходимости изменить ту или иную реплику, тот или иной кусок диалога. Все это опять-таки проделывается обычно без участия и ведома автора.

Наконец, в процессе самых съемок, по различным производственным причинам режиссер меняет, сокращает или вовсе выбрасывает из сценария отдельные эпизоды. Многое из отснятого материала не войдет в картину при окончательном монтаже. Короче говоря, на протяжении всей работы по постановке картины авторские замыслы подвергаются многочисленным изменениям. Справедливость требует сказать, что бывают случаи, когда такие изменения идут на пользу делу, но все же от этого они не перестают быть изменениями, вносимыми в авторский замысел без участия и ведома кинодраматурга. Поэтому почва для конфликта все же остается.

Есть ли необходимость производить изменения литературного сценария после того, как он принят к постановке и передан в съемочную группу? Такая необходимость возникает нередко и она будет возникать при любых, самых совершенных условиях производства кинокартин.

Во-первых, с момента написания литературного сценария и до момента выпуска картины проходит такой значительный срок, что нужда в изменениях может возникнуть по серьезным идейно-художественным причинам.

Во-вторых, в таком сложном деле, как постановка картины, всегда могут быть непредвиденные обстоятельства, требующие изменений сценария, иногда очень существенных. Во время постановки картины «Каменный цветок» режиссера А. Птушко лишили возможности продолжать съемку одного из актеров, исполнявшего немаловажную роль. Это произошло примерно на середине работы, и понятно, что пришлось значительно изменить ряд сюжетных линий, чтобы выйти из очень трудного положения.

Следует сказать также и о тех причинах, которые зависят от работы самого кинодраматурга. Нельзя закрывать глаза на то, что многие сценарии, идущие в производство, таят в себе недостатки, мириться с коими нет никаких оснований. Так, например, авторы часто пишут сценарии, которые по объему материала заведомо не могут уложиться в самый высокий лимитный метраж. Ясно, что этим самым кинодраматург дает режиссеру фактическое право распоряжаться материалом сценария по его, режиссерскому, усмотрению. Многие сценаристы пишут так неэкономно, с таким большим количеством объектов, что переделка сценария становится явно необходимой. Диалоги часто пишутся в литературном сценарии столь «приблизительно» или столь неуклюже, что без последующей редакции их обойтись никак нельзя. Словом, идейно-политическая и художественная слабость основной массы нашей сценарной литературы, — а это, к сожалению, факт неоспоримый, — во многих случаях создает реальную необходимость вести работу над авторским сценарием и после того, как он утвержден всеми инстанциями и запущен в производство.

Каковы же выводы? С одной стороны, мы видим, что вольное обращение съемочной группы с авторским замыслом создает невозможную обстановку для работы кинодраматурга. С другой стороны, мы обнаружили, что литературный сценарий не может быть для съемочной группы догмой, не может сохраняться, как нечто абсолютно незыблемое.

Единственный и естественно возникающий выход из этого противоречия (противоречия, конечно, мнимого, вернее, искусственно созданного) состоит в том, чтобы в корне были изменены взаимоотношения между автором сценария и съемочной группой.

«Испокон веков», существовало такое положение: автор сценария, сдав «окончательный» вариант литературного сценария своему заказчику—студии, фактически терял всякую деловую связь с организацией, которая взялась за постановку фильма по его сценарию. Считалось, что на этом кончаются и творческие обязанности и творческие права кинодраматурга в отношении данного его произведения. Надо сказать, что часто был согласен с этим и сам драматург, так как он не проявлял сколько-нибудь действенного интереса к тому, как же реализуется его сценарий. Возникал этот интерес лишь тогда, когда картина уже снята. Обязанности автора по договору действительно кончаются с того момента, когда сданы последние поправки, но как мы видели, обязанности перед своим замыслом у сценариста на этом не исчерпываются: сценаристу нужно еще немало потрудиться вместе со съемочной группой, чтобы его замысел был наилучшим образом зафиксирован на пленке. Следовательно, кинодраматург должен найти себе надлежащее рабочее место в съемочной группе и работать в ней до момента сдачи картины.

Кинокомиссия Союза советских писателей, обсуждавшая этот вопрос, внесла ряд конкретных предложений, обеспечивающих участие автора в разработке режиссерского сценария и во всей деятельности постановочных групп киностудии, осуществляющих постановку картины по данному сценарию.

Эти предложения полностью учтены в утвержденном Министерством кинематографии СССР новом Положении о съемочной группе.

Нет никакого сомнения, что активное участие автора в работе съемочной группы не только устранит многие поводы для конфликтов, но и будет способствовать повышению качества выпускаемых картин. Более того, включение кинодраматургов в систематическую работу на производстве, установление тесной творческой связи между ними и работниками съемочных групп вообще будет способствовать повышению уровня кинодраматургии и поведет к значительному увеличению авторских кадров в кинематографии.

Сценарист М. Смирнова и режиссер М. Донской на съемках фильма «Воспитание чувств»

СЪЕМОЧНАЯ ГРУППА НА КИНОСТУДИИ

Н. СЕМЕНОВ

Основной и главной причиной, порождающей крупные недочеты в работе студии, является острый недостаток в хороших литературных сценариях, вполне пригодных для запуска в производство. Сценарный портфель наших, даже наиболее крупных студий—«Мосфильм», «Ленфильм», «Союздетфильм», Киевской и Тбилисской—чрезвычайно беден. А реальное планирование производства кинофильмов на студиях может строиться только при наличии достаточного количества готовых сценариев. Планирование производства по тематическим заявкам или по сценариям, еще не законченным авторами, всегда будет приводить к нарушению сроков, неравномерности загрузки студий, к штурмовщине. Коренное улучшение работы киностудий, в первую очередь, зависит от своевременного обеспечения кинопроизводства полноценными сценариями.

Однако было бы совершенно неправильным все недостатки организации производства кинофильмов объяснять только отсутствием хороших сценариев. В организации производства на киностудиях имеется ряд других крупных недостатков, нарушающих нормальный ход съемочного процесса.

На студиях нередко наблюдались случаи, когда съемочная группа из-за плохой работы постановочного, костюмерного и других цехов или даже из-за неполадок в гараже находилась в простое, срывала съемочный план. При существующей громоздкости и сложности административно-управленческой структуры студии было трудно даже обнаружить конкретных виновников, нарушающих производственную дисциплину.

До последнего времени не было выработано какого-либо положения о правах и обязанностях основных работников съемочной группы (директора картины, режиссера, оператора и др.). Не существовало разграничения и определения ответственности за нарушение сроков и производственных планов съемок картины, вызванное плохой работой цехов студии или самой съемочной группы.

«Положение о съемочной группе по производству художественных кинофильмов, правах и обязанностях основного ее состава», утвержденное Министерством кинематографии СССР, вносит значительную ясность в этот вопрос, намечает меры к упорядочению и улучшению работы съемочных групп и цехов студий.

Прежде всего в Положении точно определяется роль и место съемочной группы, «как основного творческо-производственного звена студии». Вся производственная мощность и технические возможности студии должны быть подчинены интересам съемочных групп. Съемочная группа осуществляет, в соответствии с утвержденным режиссерским сценарием, сметой и календарным планом, постановку фильма на базе производственно-технического обслуживания, предоставляемого цехами и отделами киностудии, которые подчиняют этой задаче всю свою деятельность.

Директор и руководители цехов киностудии несут ответственность за нарушение плановых сроков постановки и связанных с этим затрат, вызванных несвоевременным обеспечением картины материальными и техническими средствами, несвоевременной сдачей декораций и натурных сооружений, пересъемками в результате технического брака, допущенного по вине отделов и цехов студии.

Вся производственно-хозяйственная деятельность съемочной группы строится на началах хозяйственного расчета. При анализе финансовых затрат по картине будут специально отмечаться расходы, вызванные причинами, независящими от съемочной группы. Это создаст более благоприятные условия для проведения хозрасчета и взаимного повседневного финансово-хозяйственного контроля за деятельностью цехов студии и съемочных групп.

На производственной конференции при обсуждении проекта Положения поднимался вопрос о создании постоянных составов съемочных групп, подобранных по принципу единства творческих методов и производственной сработанности членов съемочного коллектива — режиссера, оператора, художника и др. Это предложение может быть целесообразным только в том случае, если съемочная группа будет систематически загружена работой, без длительных простоев между окончанием съемки одной картины и началом съемки другой. Поэтому в Положении специально оговорена возможность сохранения постоянного состава съемочной группы при условии переключения ее на новую постановку. Для этого группа и сценарный отдел студии должны так организовать работу, чтобы за время постановки фильма для этой съемочной группы был подготовлен и утвержден новый сценарий, вполне пригодный для запуска в производство. Этот пункт Положения имеет большое принципиальное значение, так как кладет начало созданию тех производственно-творческих объединений, о необходимости которых не раз говорилось в выступлениях многих крупных режиссеров и сценаристов. Постоянный состав съемочной группы, переходящий из картины в картину, явится одновременно и прекрасной школой для новых молодых кадров режиссеров, операторов и художников, которые под руководством опытных мастеров пройдут хорошую производственно-творческую практику в процессе постановки фильмов.

Особо важное значение придается в Положении о съемочной группе работе автора литературного сценария.

Положение исходит из основного принципа охраны авторского права сценаристов, не допускающего каких-либо поправок и переделок сценария без согласия автора.

Автор литературного сценария включается в состав съемочной группы и принимает участие во всей ее работе по постановке картины. Он принимает участие в просмотре проб актеров, эскизов декораций, костюмов, гримов, просматривает куски заснятого материала по картине, участвует также в обсуждении картины Художественными советами студий и Министерства кинематографии СССР и в сдаче законченной картины Художественным советам студии и Министерства.

Автор сценария как член съемочной группы принимает активное участие во всей производственно-творческой работе группы, что бесспорно окажет существенную помощь в создании по его сценарию кинофильма высокого идейно-художественного качества.

Включение автора литературного сценария в состав съемочной группы имеет большое принципиальное значение с точки зрения укрепления связи сценариста с производством, повышения его знаний в области производственно-постановочных возможностей создания фильмов.

В Положении подробно и точно определяются права и обязанности руководителя и организатора творческого процесса постановки картины—режиссера-постановщика. Он, совместно с автором сценария, несет ответственность за идейно-политическое содержание картины и отвечает за правильность режиссерской трактовки, за художественное и техническое качество постановки. Операторы, актеры, композиторы, звукооператоры, художники, монтажеры, ассистенты режиссера и все другие творческие работники группы работают под руководством режиссера-постановщика и точно выполняют его указания.

Конечно, режиссер должен считаться с мнением и учитывать советы оператора, художника, актера, товарищей по осуществлению творческих замыслов, каждый из которых отвечает за свой участок работы. Но это отнюдь не значит, что ответственность режиссера за идейное и художественное качество фильма в целом разделяется между ним и другими творческими работниками съемочной группы.

Рост требований советского зрителя к идейно-художественному качеству выпускаемых фильмов, безусловное требование от режиссера государственного подхода к расходованию средств и точного соблюдения сроков постановки картины ставят перед режиссером-постановщиком весьма сложные и ответственные задачи. Естественно поэтому, что он должен обладать и большими правами в съемочной группе. В свою очередь, руководители студии и цехов, как и все работники съемочной группы, обязаны всячески содействовать созданию таких производственных условий, которые помогали бы режиссеру в выполнении его творческих замыслов. Сформулированные в Положении права и обязанности режиссера-постановщика целиком направлены к этому.

В новых условиях работы съемочной группы значительно возрастают роль и ответственность директора картины. Исходя из этого, в Положении определяется круг его прав и обязанностей.

Директор картины, назначенный приказом Министерства кинематографии СССР, руководит всей производственной деятельностью съемочной группы на основе единоначалия, является распорядителем кредитов по картине, заключает договора, дает заказы, распоряжается всеми материальными и денежными средствами, отпущенными съемочной группе.

Директор картины наравне с режиссером-постановщиком отвечает за художественно-техническое качество картины и несет полную, в том числе и материальную, ответственность за соблюдение плановых сроков и генеральной сметы на постановку. Он отвечает за организацию труда и состояние трудовой дисциплины в съемочной группе. Новые требования, предъявляемые к директору картины, сделали необходимым пересмотр всего личного состава работников этой категории. Далеко не все директора картин по своей квалификации, опыту работы и административно-производственным способностям отвечают тем высоким требованиям, которые стоят сейчас перед работниками советской художественной кинематографии.

В Положении о съемочной группе определены также права и обязанности основных членов съемочной группы: ассистента режиссера, оператора, звукооператора, художника картины и т. д. И здесь авторы Положения исходили из того, что ответственность, права и обязанности каждого из членов группы вытекают из задачи осуществления общего творческого замысла режиссера-постановщика. Оператор, например, несет ответственность за качество изобразительной трактовки фильма, изобразительной, портретной характеристики всех основных персонажей фильма, светотональное единство снятого материала, техническое качество изображения и, в цветных картинах, качество колористического решения как фильма в целом, так и каждого отдельного кадра.

Художник картины, также осуществляя общий творческий замысел режиссера-постановщика, несет ответственность за идейно-художественное качество изобразительного решения фильма в эскизах, за верное отображение в эскизах эпохи и быта, за единство стилевого решения художественно-декоративного и монтировочного оформления картины, а также за разработанное совместно с оператором пространственно-графическое и колористическое решение в эскизах декоративной части фильма.

Звукооператор, являясь руководителем и организатором всего звукового оформления кинофильма, несет полную ответственность за художественное и техническое качество звука в кинокартине.

Специальное постановление Совета Министров СССР настоятельно требует от каждого работника советской кинематографии бережного подхода к расходованию государственных средств на постановку фильма, соблюдения сроков выпуска картин и их высокого качества. Исходя из этого, в Положении точно определяется степень материальной ответственности каждого работника съемочной группы и, в, первую очередь, директора картины и режиссера-постановщика, устанавливается порядок использования кредитов, проведения затрат и характер отчетности съемочной группы. Наряду с материальной ответственностью за неправильное расходование средств и несоблюдение сроков (вплоть до удержаний из заработной платы и снижения постановочных) устанавливается также премирование за экономию средств, перевыполнение планов и высокое качество фильма.

Разработанное и утвержденное Министерством кинематографии СССР «Положение о съемочной группе по производству художественных кинофильмов, правах и обязанностях основного ее состава» является чрезвычайно важным и нужным для киностудий и съемочных групп документом. Строгое и неуклонное выполнение его обеспечит установление четкого порядка на студиях, приведет к упорядочению съемочного процесса. Улучшение производственной работы студий—необходимое звено в борьбе за создание высокоидейных и художественно-полноценных фильмов, достойных нашей героической сталинской эпохи, достойных великого советского народа — народа-победителя.

„МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ“

Государственный театр киноактера показал спектакль „Молодая гвардия“ по одноименному роману А. А. Фадеева. Сценарий и постановка С. А. Герасимова Режиссеры: Э. Ю. Волк и Т. Ф. Макарова. Главные роли исполняют студенты ВГИКа И. В. Макарова (Люба Шевцова), С. С. Гурзо (Сережа Тюленин), Н. В. Мордюкова (Уля Громова) и др Роль Олега Кошевого играет студент ГИТИСа В. Н. Иванов. В спектакле принимают участие артисты Театра киноактера: А. Л. Хвыля (Шульга), А. П. Панова (Шевцова-мать), А. А. Файт (немецкий полковник), Г. О. Шпигель (Фенбонг) и др.

Широкие круги зрителей тепло встретили этот спектакль, расценив его появление как отрадное событие в жизни московских театров. Однако значение новой постановки Театра киноактера выходит за рамки обычного спектакля.

Будучи законченным и полноценным произведением искусства, этот спектакль является сценическим вариантом будущей кинокартины; это подготовительный этап в создании нового фильма, который уже снимается на студии „Союздетфильм“.

Работа, показанная С. Герасимовым, представляет значительный интерес и как новый метод в организации кинопроизводства, благодаря которому сокращается съемочный период и ускоряется выпуск фильма, и как опыт воспитания молодого актерского коллектива.

ПЕРВЫЕ ИТОГИ

С. ГЕРАСИМОВ

Идея постановки «Молодой гвардии» в кинематографе имеет свою историю. Роман Фадеева, завоевавший широкое признание самых разнообразных читательских кругов, обладает теми свойствами, которые всегда отличают подлинное произведение искусства в ряду многочисленных однотемных попыток. О молодежи в советской литературе написано много, об Отечественной войне — тоже. Писали также о преемственности поколений, и в конце концов каждое произведение советской литературы и искусства так или иначе трактует тему советского патриотизма. Но ни разу еще все эти темы не сливались так органически и с такой волнующей силой, как в романе Фадеева «Молодая гвардия».

Естественно, что после первого же прочтения романа у нас явилось желание связать с ним судьбу творческой молодежи, которая воспитывается в стенах Института кинематографии. Это подсказывалось прежде всего тем, что литературный материал давал богатейшие возможности для формирования образного мышления молодых актеров и режиссеров, в большинстве своем видевших и испытавших войну, сражавшихся на фронтах и знающих историю своего поколения не понаслышке.

Работа началась еще в прошлом году, началась с небольших отрывков из первых опубликованных глав романа. Тогда это был еще третий курс, объединенный в одной мастерской по принципу совместного обучения режиссеров и актеров. За предыдущие два года много было сделано и в области знакомства с классическим наследством и в области самостоятельного решения современной темы.

РОЖДЕНИЕ КОЛЛЕКТИВА

Г. РОШАЛЬ

«Молодая гвардия»—одно из наиболее интересных произведений современной советской литературы. На гудящем ветру страшных событий, среди плача, стонов и непрерывных боев Фадеев сумел подслушать негромкое биение живого человеческого сердца. По древнейшей легенде, на заре человечества божество открывалось не в буре и громе, а в едва уловимом шелесте следующей за ними тишины.

Фадеевские герои — простые, близкие, почти интимные друзья читателя. Это действительно его братья, его сестры, с которыми он ходит по одному тротуару, посещает одни школы, читает одни книги, живет в одно и то же историческое время. Искренность и ясность, беззаветная дружба, самоотверженная преданность родине и почти священная чистота чувств — вот что характеризует это новое поколение, эту вторую волну комсомола. Ничего не потеряв из найденного в легендарные годы гражданской войны, это поколение приобрело новые черты, воспитанные в них отцами и матерями — людьми нового мира.

Герасимов понял Фадеева и понял, что в делах краснодонцев отразились чаяния, мечты и надежды всей нашей комсомольской и некомсомольской молодежи. Герасимов понял, что не надо назойливой режиссерской опекой затушевывать прямую заразительность его молодых актеров. Образы «Молодой гвардии» не только созвучны этому коллективу, а во многих, самых интимных сторонах души—безусловно близнецы с ним.

Студенты-режиссеры сами писали небольшие сценарии, главным образом, на темы, хорошо известные им, то есть на темы военные, фронтовые, на темы студенческие. Сценарии эти ставились тут же в мастерской.

Эта работа, помимо формирования необходимых профессиональных навыков, приучала студентов к ответственности за каждую выраженную мысль, за каждую подробность поведения, если подробность эта стала предметом искусства. Именно в первые годы мы старались определить для молодых художников общие задачи их искусства, как, прежде всего, задачи служения своему народу в его неустанной борьбе за коммунизм. Стремление разрешить основные жизненные вопросы современного общественного человека часто находило в студенческих работах еще наивное и упрощенное решение, но тут же товарищеская критика сурово обрушивалась на схематизм и наивность решения, в то же время подмечая живую деталь, наблюденную подробность и благородство замысла. Одновременная работа над прозой Толстого, Чехова, Горького, Лескова давала молодежи как бы соизмерительный эталон содержательной правды в искусстве,

На репетиции спектакля «Молодая гвардия» в Театре киноактера. Справа налево: постановщик спектакля заслуженный деятель искусств РСФСР С. Герасимов, И. Макарова, В. Иванов, С. Гурзо—исполнители ролей Любы Шевцовой, Олега Кошевого, Сергея Тюленина

Пусть никто не подумает, что духовная близость целиком снимает трудности актерского воплощения этих образов. Ничуть! Вряд ли молодой актер В. Иванов в жизни — полностью Олег Кошевой и просто выходит на сцену, чтобы предъявить самого себя... Я думаю, что и Любка Шевцова, и Олег Кошевой, и Сережа Тюленин, и другие родственны самым лучшим чертам характера и интеллекта актеров играющих эти роли. И проявление лучших своих личных качеств в сценическом образе требует безусловного актерского мастерства.

Заметьте, в большинстве случаев наиболее интересные театры всегда начинались со спектаклей, которые апеллировали именно к таким лучшим чертам молодого актерского коллектива. Этические начала в создании театрального коллектива, творческая чистота этого коллектива во многом определяются выбором произведений, закладывающих основу его будущей жизни. И недаром спектакль «Молодая гвардия» Герасимова напоминает времена, когда в такой же тишине, без эффектных бравад рождались студии Художественного театра.

«Молодая гвардия», показанная Герасимовым,—это завершение репетиций к картине, но по существу—это самостоятельный спектакль и спектакль очень интересный.

Здесь воочию убеждаемся в том, что киноактер может быть театральным актером; теряя некоторые элементы киновоздействия, он приобретает другие и установив прямую связь со зрителями, он умеет сохранить

завоевавшей русской литературе всемирное признание.

Работа над «Молодой гвардией» в мастерской сыграла решающую роль в формировании художественного мировоззрения будущих артистов и режиссеров. Обсуждая главу за главой, пробуя разрабатывать на рабочей площадке сцену за сценой, студенты стремились проникнуть в самую суть романа, его идейную глубину, его обширные философские перспективы. К чести студентов следует сказать, что ни один из них ни разу не пытался прочесть роман Фадеева, как роман увлекательных героических приключений. Каждый из них по-своему, но прежде всего увидел в романе самый источник силы, питавший молодогвардейцев, то есть родную страну, родной народ и великие идеи коммунизма. Любопытно, что больше всего заявок было на постановку сцены разговора Шульги и Валько в тюрьме, или разговора Жоры и Вани Земнухова во время эвакуации, то есть тех сцен, где Фадеев с великой любовью и убежденностью современника героического народа обращает внимание своих читателей на самые сокровенные свойства души советского гражданина-борца, прекрасней которых еще не вырабатывала человеческая натура.

«заразительность» и правду образа.

Решение сценической площадки реально, динамично, красиво и удобно. Зрители настолько включены в ход действия, что когда в эпизоде «Концерт» их превращают в клубных зрителей и в зал сходят немцы, усаживаясь в первом ряду, это воспринимается естественно, это просто, это не условный трюк. Трудно указать, где та черта, которую называют рампой. Кажется, что на этот раз она была по ту сторону аудитории, за закрытыми дверями фойэ, а в зрительном зале царила атмосфера общего театрального действования.

Зритель чрезвычайно волновался не только за персонажей по ходу действия пьесы; он ощущал личную заинтересованность в успехе каждого из играющих на сцене юношей и девушек; они увлекли такой молодостью, таким обаянием, что зритель полюбил их с первой же минуты...

Если бы меня спросили сейчас, что лежит в основе метода воспитания, которым я пользуюсь в своей мастерской, то я мог бы решительно ответить — воспитание мировоззрения. Воспитание всеми средствами, прежде всего средствами литературы, подчеркиваю, не драматургии только, но всей литературы и прежде всего художественной прозы, которая приучает будущего творца к самостоятельному мышлению и широкому воображению художника, возбуждая в нем не только умозрительное начало, но всю ту сумму ассоциаций, сопоставлений, общих выводов, которые щедро рассыпаны в русской классической прозе и которые, по сути своей, раскрывают молодому человеку весь гигантский путь, пройденный русской общественной мыслью за последнее столетие. И сейчас, когда после просмотра нашего своеобразного репетиционного спектакля зрители отмечают естественность поведения многих молодых исполнителей, то мне хочется напомнить, что это не случайность совпадения, а законный результат школы, где задачей являлось создание не исполнителей-артистов, не интерпретаторов-режиссеров, а воспитание коллектива страстных и убежденных художников-авторов, для которых деятельное участие в искусстве равнозначно их деятельному участию в самой жизни. С первого курса мы жестоко высмеивали показывание, копирование, бессмысленное обезьянничание и стремились только к одному — понять жизнь, понять все ее связи, сначала понять, а затем, по возможности, последовательно, тщательно и конкретно раскрыть эту жизнь в живом человеческом образе. Метод этот не нов, он хорошо известен русскому театру по работам К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, но ведь так много ведется споров вокруг театральности или романтизма внутри нашего реалистического метода, меж тем, как ответ, на мой взгляд, всегда один — в основе искусства лежит жизнь. Наиболее глубокое понимание этой жизни может породить наиболее глубокое и возвышенное искусство. И нельзя представить себе некоего отвлеченного романтизма, не поняв тех высоких гуманных и по-новому романтических тенденций, которые лежат в самой основе идей коммунистической партии, идей, питающих наше советское общество в его повседневной жизни, труде и борьбе.

Таковы были общие воспитательные и творческие задачи. Претворение их в жизнь потребовало, разумеется, немалых усилий. Сейчас еще не время подсчитывать,

Группа участников спектакля «Молодая гвардия» в Театре киноактера. Слева направо: Г. Романов—Ваня Туркенич, С. Гурзо—Сергей Тюленин, Н. Мордюкова—Уля Громова, В. Иванов—Олег Кошевой, Г. Мгеладзе—Жора Арутюнянц и В. Битюков — Ваня Земнухов

Я не могу сказать, чтобы ни в одном эпизоде инсценировки Герасимова не было никаких недочетов. Наоборот. Мне кажется, что для того чтобы этот спектакль мог самостоятельно существовать в виде театрального зрелища в течение ряда лет, независимо и даже после постановки фильма,— структура пьесы «Молодая гвардия», некоторые детали в развитии фабулы и в раскрытии образов безусловно могут и должны быть уточнены и доработаны. Но так как сущность не в таких деталях, то я и позволю себе на этом сейчас не останавливаться. Сущность в том, что есть очень значительная удача.

Многие годы делались попытки подобного завершения репетиционного периода, но это, по сути дела, не получалось. Еще Л. Кулешов когда-то показывал такой спектакль-репетицию к картине «Великий утешитель», да еще кое-кто репетировал предварительно и ставил готовый спектакль на сценарном материале. Но это ни в какой степени не схоже с тем, что сделал Герасимов.

Герасимов понял, что зрелище на сценической площадке играет не служебную роль в подготовке фильма, а что это — клавир, имеющий самостоятельное значение, по которому может быть в результате разработана его кинематографическая партитура. Я думаю, что зрелищная сторона фильма будет богаче, подробнее будет рассказана жизнь каждого из людей, но я убежден, что не изменится найденная в спектакле атмосфера. И плохо было бы, если бы она исчезла из фильма.

За любым монтажным решением боев, партизанских переходов, пейзажей, деталей жизни пусть не потеряется эта скромная, юношеская атмосфера чувствований, которая характеризует спектакль.

... Инна Макарова — я видел ее и в учебном отрывке, где она играла очень трудную для нее роль Настасьи Филипповны,— это безусловно способная актриса, и за ее кинобиографией интересно наблюдать с первых шагов. И все-таки ей еще нужно работать и работать, чтобы до самого конца слиться с Любкой Шевцовой. Макарова уже поняла Любку, она уже доносит ее, но одной краски я еще не ощутил... Любка Шевцова не просто играет на гитаре, не просто смела, не просто мила или бравурна. Хотелось, чтобы в большей степени было ясно, что она глубока и умна. И что в глубине ее—серьезность чувств, и большая мечта, и от-

что нам удалось сделать в смысле решения самого фильма, так как нами проделана, в конце концов, только еще половина работы, правда, решающая половина, так как роман Фадеева — это прежде всего роман характеров и биографий.

Теперь мне хочется сказать несколько слов о том, как сложилась чисто производственная судьба этой очень своеобразной работы. В тот момент, когда окончательно было решено поставить картину силами студентов ВГИКа, естественно, возник вопрос о распределении взрослых ролей, и здесь решающее значение приобрело наличие такого организма, как Театр киноактера. Вокруг Театра киноактера за три года его существования сложилось немало противоречивых взглядов. Одним казалось, что театр вообще явление мертворожденное и бесперспективное, другие настаивали на сообщении ему тех театральных форм, которые сложились во многих других театрах Москвы. Нам казалось, что это неверно и что театр должен представлять собой своеобразный и принципиально новый организм, способный создавать кинематографические спектакли, то есть такие спектакли, где актеры будут поставлены в условия кинематографических требований и в отношении игры, и в отношении того литературного материала, который отвечает современным задачам советского кинематографа. Идеальным материалом в данном случае являлся опять-таки роман Фадеева. В нем, не взирая на то, что он не представляет собою драмы в общепринятом смысле этого слова, все образы глубоко драматичны, все роли представляют острый интерес для актеров, а само действие имеет ту драматическую остроту и точность, которой еще так часто не хватает многим нашим каноническим пьесам.

Сначала в спектакле образовалось около 60 картин. Конечно, это было очень много даже при самом щедром кинематографическом решении спектакля с помощью затемнений и шторок. Зрелище было черезчур рвущимся и пестрым. Нам удалось свести спектакль к 32 картинам, который сейчас легко делится на 4 акта. Помимо молодежи в спектакле занято свыше 50 взрослых актеров. Несмотря на то, что многие роли очень малы, своеобразие всей задачи постепенно увлекло актеров, заставило их в пределах малого текста стремиться к большой образности и выразительности. Небольшие размеры зала разрешили актерам играть,

Эпизод из спектакля «Молодая гвардия». Студентки ВГИКа Н. Мордюкова (справа) и В. Носова в ролях Ули Громовой и Вали Филатовой

ромная нежность к людям.

Хорош Олег Кошевой. Каюсь, мне сейчас было бы очень трудно вообразить себе его другим. Не знаю, что скажет по этому поводу Фадеев, но мне почему-то кажется, что Олег был именно таким... В нем чувствуется юность, какой-то такт и тот аристократизм интеллекта, который сразу отличает большой характер. В Владимире Иванове безусловно присутствует подлинное актерское начало. Он не только живет и общается с окружающими его людьми, но—что также очень серьезно и важно — он неплохо умеет общаться и с автором. Он почувствовал Фадеева, и Герасимов сумел открыть в нем именно эту черту — чувствующего, мыслящего актера, отобравшего краски из литературного произведения, нашедшего в литературном произведении все механизмы для своей работы и сумевшего слепить образ—полный, целостный и монументальный. И этот голос, и жесты, и поворот головы, и эта улыбка, и застенчивость с матерью, и властность, и детскость— все это не просто актер Иванов... Это Фадеев — Герасимов — Иванов, вместе это — Олег Кошевой.

...Тюленин. Не знаю, точно ли таким был Тюленин, но я готов согласиться, что он был именно таким. Мне почему-то казалось, когда я читал «Молодую гвардию», что он както больше с окраины города, но я вполне принимаю и такого Тюленина. Особенно хорош он тем, что никогда и ни в чем не назойлив — ни в своем героизме, ни в своей «уличности», ни в грубости, ни в душевной чистоте... Это большая заслуга и молодого актера С. Гурзо и режиссуры.

И все остальные из краснодонцев — не «ансамбль», как говорят в театре, а в высшем смысле этого слова — содружество, в результате которого создан точный и яркий портрет молодых людей нашего времени. Но это же и портрет коллектива самого театра. И, не сравнивая их значения, я должен сказать, что оба они — замечательное проявление эпохи.

Нельзя не отметить, что и старые театральные актеры, и окончившие школу «Мосфильма», и выпускники ВГИКа сумели соединиться в крепкий сплав и не проявили разночтения режиссерского и авторского заданий.

Очень приятно и умно играет А. Волгина Марфу—с таким обаянием, что хочется сказать: она очень красива, хотя ни минуты не старается быть такой. Да и А. Хвыля в роли

не преувеличивая естественного жеста и голоса. Постепенно они согласились с методом и стали играть так, как, на наш взгляд, следует играть для аппарата и микрофона, то есть играть друг для друга, а не для зрителя, которому как бы предоставляется право подсматривать за самой жизнью, раскрывающейся перед ним в поведении участников спектакля. Это условие, часто забываемое нашим театром, тем не менее столь же важно самому театру, сколь и кинематографу. Конечно кинематограф в состоянии очень много еще прибавить к показанному спектаклю, ибо в самой природе кинематографа лежит огромная сила, не знающая преград во времени и пространстве. То, что на крошечной сцене нашего театра может быть изображено только знаком, в кинематографе найдет свое естественное жизненное выражение. Это относится прежде всего к совсем непоказанным сценам эвакуации, вступления немцев в Краснодон, к сценам наступательных операций Красной Армии, отступления немцев и финальным сценам вступления Советских войск в Краснодон. Масштаб Отечественной войны, партизанского движения —все это, конечно, материал кинематографа, а не театра. И если говорить сейчас о том последнем этапе, который нам надлежит проделать в формировании стиля будущего фильма, то это документальность того жизненого фона, на котором развертываются жизнь и деятельность героев-краснодонцев.

Впереди огромная трудоемкая работа, в нее включатся еще сотни и тысячи участников фильма, который мы хотим сделать в максимально короткий срок, опираясь на проделанные репетиции. Опыт этой постановки, на наш взгляд, должен решить много назревших творческих и производственных вопросов, стоящих сейчас с большой остротой. Первый из них — это вопрос о молодежи, о творческой смене. Второй — вопрос о новом технологическом процессе постановки картины, то есть о создании сначала творческого облика картины, а затем о быстром и точном ее производственном решении. Третий — вопрос о месте Театра киноактера в создании большой советской кинематографии. И, наконец, четвертый — вопрос о путях борьбы за реалистический кинематограф, стремящийся к глубокой идейности, правде и красоте.

Эпизод из «Молодой гвардии»: О. Смирнов—немецкий сфрейтор, М. Тихонов — Володя Осьмухин, З. Воркуль — Лиза Рыбалова и А. Харитонова—Люся Осьмухина.

Шульги красив... Они очень красивы — эти немолодые советские люди.

И рядом с ними — табун мышиных сверхчеловеков. Немцы в решении Герасимова страшнее, чем в каком-бы то ни было другом из виденных мною. Они очень обыденны, эти немцы. Именно про таких некоторые говорили: каким образом?.. как могло?.. такой народ!! Неужели они так уж изменились относительно тех немцев, которых мы знали и в догитлеровские времена! Но в этом-то и сила показа Герасимова. Ну, конечно, в какой-нибудь буршенкнайпе или на пьянке прусской студенческой корпорации, с небольшими нюансами и ничтожными изменениями, все могло происходить вот так же, как здесь, в Краснодоне...

Я думаю, что Фадееву и Герасимову вместе с очень хорошо играющими актерами (А. Файт, Е. Тетерин, Б. Бокарев, Г. Шпигель, И. Бобров и др.), удалось показать первым планом те черты реакционного германизма и пошлого пруссачества, которые, как короста, съедали Германию и — увы — уже с давних пор... Это помесь воспитанности и неисчерпаемого хамства, элегантного шарканья ножкой и подлого тыканья в грудь, сентиментальной слезы и втаптывания военного шага в мостовые всех столиц и городов Европы, залитых кровью...

А доктор? Эта пантомимная роль А. Кельберера может быть отнесена к одной из его наибольших удач. Ничего, что она мала и длится почти мгновение, но она лаконична, она концентрат, ее не забудешь.

В спектакле даны намеки и на общее решение фильма. Мы видим эмоциональный пейзаж, изрезанное ветровыми тучами небо, обобщенный и точный по силуэту рисунок Донбасса. Тревожные сумерки... Темные ночи. Очень хорошо справился художник С. Мандель со своей нелегкой задачей. Мы надеемся, мы хотим, чтобы картина Герасимова не изменила бы той поэзии внешне скромного, но убедительного рисунка, которая е с т ь в спектакле.

Хочется думать, что мы видели такую сценическую игру, которая не может поблекнуть под пристальным взглядом кинообъектива, освещенная всеми прожекторами киноискусства, при любом ракурсе и смелости решений.

Рост нашей кинематографии ставит перед нами большие задачи. Нам нужно будет все больше и больше актеров. И значительную помощь в решении этой задачи окажет метод подготовки актеров, начатый Герасимовым.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ ПОДВИГА

О ФИЛЬМЕ „ВО ИМЯ ЖИЗНИ“

Р. ЮРЕНЕВ

Человек вернулся на родину, пройдя войну, достигнув победы. Он снял погоны, но не сразу решается сменить привычную гимнастерку на залежавшийся в сундуке или только что купленный штатский костюм. Пока берут его на учет в районном военкомате, пока выписывают новый паспорт, человек начинает торопиться. Его уже ждет работа. Многие приходили на завод чуть ли не прямо с вокзала. Все имели право на отпуск, на отдых, но мало кто использовал это право. В поездах демобилизованных не говорили о курортах. Часто вспоминали бои. И все время, на всех полках, во всех купе, проходах и тамбурах шел разговор о работе. И все торопились: скорей бы, скорей.

В Вязьме, на пустыре между городом и вокзалом, сидел немолодой человек. Я прикурил у него, разговорились. Город разрушен немцами процентов на девяносто пять. Мой собеседник не нашел даже места, на котором стоял его дом. Впрочем, ему об этом писали. Что ж, он встал, повел плечами и потер ладони, будто собираясь поднять что-то тяжелое: построим! и улыбнулся. Он не был до войны ни архитектором, ни строителем, ни каменотесом. Он работал киномехаником в клубе и не думал менять профессии. Он говорил о восстановлении города, как об общем, неотложном и решенном деле, как говорили на фронте о штурме городов, зная, что каждый найдет свое место в бою: и танкист, и стрелок, и медсестра, и начальник вещевого довольствия.

По территории одного из московских заводов ходил старший лейтенант войск связи. Он был выбрит, начищен, при ордене и медалях. Он похлопывал кирпичные стены цехов, как хлопают приятеля по плечу, нюхал воздух у стреляющей дымом трубы дизеля, гладил станки, щупал металлическую стружку и удивлялся: его узнало за час только тридцать семь человек. Вчера он вернулся из Будапешта. «Молодежи полно.— говорил он,—ну, да мы покажем им завтра довоенное качество!».

Люди пришли с войны, полные воли к труду и созиданию. Эта воля не умирала на тяжелых путях отступления, она крепла с каждым шагом на запад, с каждым салютом, с каждым вестником неминуемой победы. Воспитанники первых сталинских пятилеток, спаявшие в своем сознании понятия: счастье, победа, труд, — советские люди готовы к новым победам.

И когда Сталин говорил о плане восстановления хозяйства и раззития нашей страны, когда простые слова вождя раскрывали невиданные перспективы, каждый старался осознать свою долю в общем величественном труде, найти свое место во всенародном движении, понять свою боевую задачу.

Как же мало еще поставлено фильмов об этом!

И как далеки от жизни были те люди, которые думали, что после войны настала пора развлекаться, делать из мощного оружия искусства забавную игрушку. Для кого? Для человека социалистического общества, строителя коммунизма?

У нас появились после войны пустые и безидейные фильмы, в которых будто по волшебству отсутствовали и грозные дела недавнего прошлого, и величественные планы недалекого будущего. И нам с большевистской прямотой и справедливостью указали на это. После исторических постановлений ЦК, после доклада товарища Жданова, советским художникам должно быть совершенно ясно, чего ждет от них народ.

Каждый фильм, серьезно трактующий насущные вопросы современности, будет встречен зрителем с особенной радостью и оценен им с особым пристрастием.

Поэтому так горячи дискуссии вокруг фильма «Во имя жизни», поэтому достоинства и недостатки этой честной, взволнованной, умной картины, поднимающей большие принципиальные вопросы нашего сегодняшнего дня, невольно принимаешь близко к сердцу, как собственное, кровное дело.

Трое молодых врачей возвращаются с фронта. Кто больше фронтового хирурга видел горя и муки? И, еще не сняв военной формы, молодые советские люди спешат приступить к работе, к большому труду, к научному подвигу. Они хотят найти способ возвращения инвалидам войны, у которых нарушены функции движения, возможности свободно владеть своим телом, возможности работать. В своей военной практике они часто встречались с ранениями нерва. Раны заживали, кости срастались, а движение не возвращалось: нерв умирал. Проблема регенерации нервной клетки не решена еще медициной. И молодые врачи, с благословения своего старого умирающего учителя, смело приступают к исследованию одной из важнейших и чрезвычайно сложных проблем современной хирургии.

Так начинается фильм «Во имя жизни», поставленный режиссерами И. Хейфицем и А. Зархи на студии Ленфильм.

Интересно отметить, что научная проблема, о которой говорится в фильме, не нашла еще полного решения в нашей науке. Авторы фильма Е. Габрилович, А. Зархи, И. Хейфиц и С. Ермолинский говорят не о пройденном этапе хирургии, а заглядывают вперед, стараются предугадать то, к чему стремятся наши ученые, чего ждут многие люди, искалеченные войной. Это обстоятельство увеличивает интерес к фильму, усиливает его хорошую, подлинную злободневность.

Интерес к фильму еще увеличивается потому, что своей основной задачей авторы поставили создание образа советского человека, положительного героя социалистической формации, который решит научную

проблему во имя жизни, во имя высокого советского гуманизма. Желая подчеркнуть и оттенить качественно новые черты своего героя, свойства, присущие только советскому человеку, авторы фильма полемически противопоставили его многочисленным персонажам буржуазно-демократического искусства.

Эрроусмит Синклера Льюиса, доктор Мейсон А. Кронина и Кинга Видора, поставившего по роману «Цитадель» очень хороший фильм, Луи Пастер и доктор Эрлих Уильяма Дитерле и многочисленные врачи и бактериологи Поля де Крайфа— все эти герои прогрессивных писателей и кинорежиссеров Запада тоже свершали свои подвиги, свои бессмертные научные открытия, тоже боролись и трудились для блага человечества. О чем же спор, какова же разница между буржуазно-демократическим и социалистическим пониманием подвига ученого, в чем разница между вышеперечисленными героями и врачами Хейфица и Зархи: Петровым, Колесовым и Рождественским?

И вторая линия спора: в чем принципиальная разница между этими тремя и, хотя бы «тремя в новых костюмах» Джона Бойнтона Пристли, троими англичанами, вернувшимися с войны?

На второй вопрос ответить легко. В обществе, ликвидировавшем классовый антагонизм, где труд не кабала, а радость, где каждому есть работа, где все равны в своем праве на подвиг, дело заключается не в том, кому легче найти свое место в жизни, а в том, кто лучше использует предоставленные ему обществом возможности.

Вспомните Ремарка или новеллу Хемингуэя «Дома» из книги «В наше время». Горький привкус настроений потерянного поколения есть и в сегодняшней западной литературе. Присутствует он и в романе Пристли. Но что может быть более чуждо демобилизованному солдату нашей страны?

Естественно, что герои фильма «Во имя жизни» абсолютно далеки от сомнений в целесообразности человеческого существования, от мук, рожденных комплексом неполноценности, от всяких иных «вечных вопросов» ущербной психики буржуазного интеллигента. Твердо уверены они в том, что их начинания, раз они общественно полезны, встретят поддержку и внимание партии, государства, народа. Драматический конфликт фильма развивается в принципиально иной плоскости, чем конфликт «трех в новых костюмах». Он развивается в плоскости общественных взаимоотношений и моральных проблем, свойственных людям социалистической формации. Авторы фильма отчетливо понимали

«Во имя жизни». Сверху вниз: артист В. Хохряков в роли Петрова, заслуженный артист РСФСР О. Жаков в роли Рождественского и артист М. Кузнецов в роли Колесова

это, и уже только поэтому фильм поучителен и интересен.

Каков же этот драматический конфликт, типичный для нашей социалистической действительности?

Трое ученых начинают большой труд — во имя жизни, во имя счастья человечества. Завершает этот труд один — Петров. Колесов и Рождественский отстают в пути. Само построение сюжета фильма показывает, что драматический конфликт здесь— в причинах невыполнения, советскими людьми поставленной перед собой задачи. Рассмотрим же эти причины.

Рождественский Александр Васильевич. Он отстает первым. Мало что можно сказать об этом человеке. Был на войне, дважды ранен. Возит за собой объемистую стопку книг. Суховат. Не любит шутить, не любит громких слов. Превосходный актер Олег Жаков играет Рождественского в своей привычной сдержанной манере, но не проникает глубоко в психологию героя.

Первое столкновение Рождественского с Петровым и Колесовым происходит после неудачи двухсот десятого опыта над кроликом. Рождественский обиделся на грустную шутку Колесова:

Рождественский. Я запрещаю зубоскалить по этому поводу... Я год потерял на этих кроликах, и это не смешно. За это время я успел бы...

Колесов. Почему ты кричишь только о себе?.. У меня тоже уходят годы... Я жизни не видел...

Петров. Я ничего не терял, я жил!».

Из этого спора становится ясно преимущество Петрова над его коллегами. Для Петрова научная работа—и есть жизнь, он не знает деления интересов на личные и общественные. Бесспорно—это большое качество, присущее подлинным талантам и характеризующее нового, социалистического человека.

Колесов соглашается с Петровым, но до поры.

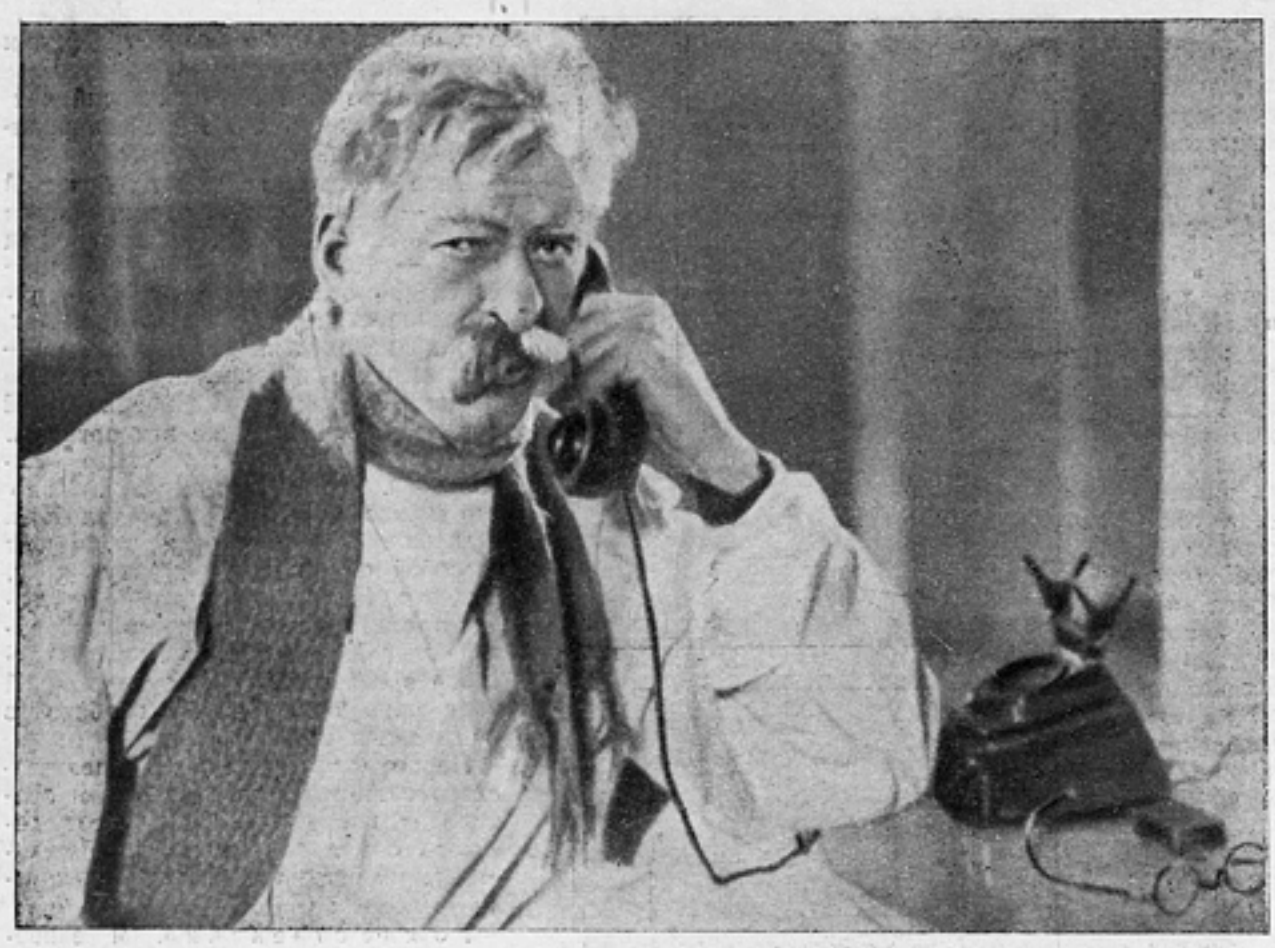
Рождественский обрывает спор. Он хочет бросить работу, пишет какое-то заявление. И хотя он не уходит, нам становится ясно, что это не большой человек, он не победит.

Рождественский использует первый же благовидный предлог, чтобы уйти. На предложение министерства поехать в Америку для ознакомления с зарубежными достижениями в области нейрохирургии он поспешно отвечает согласием. И уезжает.

Если считать потерянные годы, если мечтать только об окончательном результате, не находя удовлетворения в процессе творчества, если робко оглядываться на чужие достижения — успеха не будет. Сделаем этот поучительный вывод.

Работу продолжают двое.

Колесов Алексей Николаевич. Пылкий, рассеянный, влюбчивый и веселый. Драматурги дали актеру



«Во имя жизни». Народный артист СССР Н. Черкасов в роли вахтера Лукича

М. Кузнецову больше материала для создания образа. И молодой актер— обаятельный и красивый — сразу завоевывает любовь зрителя. Но он не до конца справляется со всеми мотивами поведения героя, переигрывая в одном, не раскрывая другого. Слишком много ребячливости в сцене ночного разговора о любви. Кузнецов прыгает по постели как гимназист, стараясь прыжками и причудливыми позами передать охватившее героя свежее, чистое, огромное чувство любви. Зато в решающем объяснении с женой и с Петровым актер робок и скован. Режиссеры не помогли Кузнецову: во внешний рисунок роли привнесено излишнее фатовство. Мне кажется модные усики а-ля Кларк Гейбл, просто стесняют актера. Но—так или иначе—образ Колесова—человечен, жизнеподобен и привлекателен.

Почему отстает Колесов?

Он доводит опыты на животных до конца, и хотя основное открытие — вмешаться в симпатические нервные узлы для стимулирования роста нервного ствола — сделал Петров, Колесов многого достиг в предварительном, экспериментальном периоде работы. Он отстал, когда опыт был перенесен на человека и кончился гибелью пациента. Смалодушествовал. Он слышал, как и Петров, вывод ученого совета, что смерть пациента произошла от посторонней причины— скрытой болезни сердца, что самый метод правилен, что нужно продолжать опыты, но он не выдержал.

«— Ты же умный, талантливый. Для тебя все открыто, все возможно,—говорила ему жена.—Так почему же надо обязательно открывать какие-то Америки... Мучиться, мучить других... Ты уверен, что это твой путь?..».

Когда все шло трудно, но ровно, когда были неудачи, но не было потрясений, Колесов был уверен, что это его путь. Но теперь...

Значит, мало одного упорства, нужна смелость. Мало трудолюбия, нужен риск. Мало уверенности, нужна непоколебимая убежденность. И мало любви к делу, нужна самоотверженность. Сделан и этот поучительный вывод.

Победил Петров.

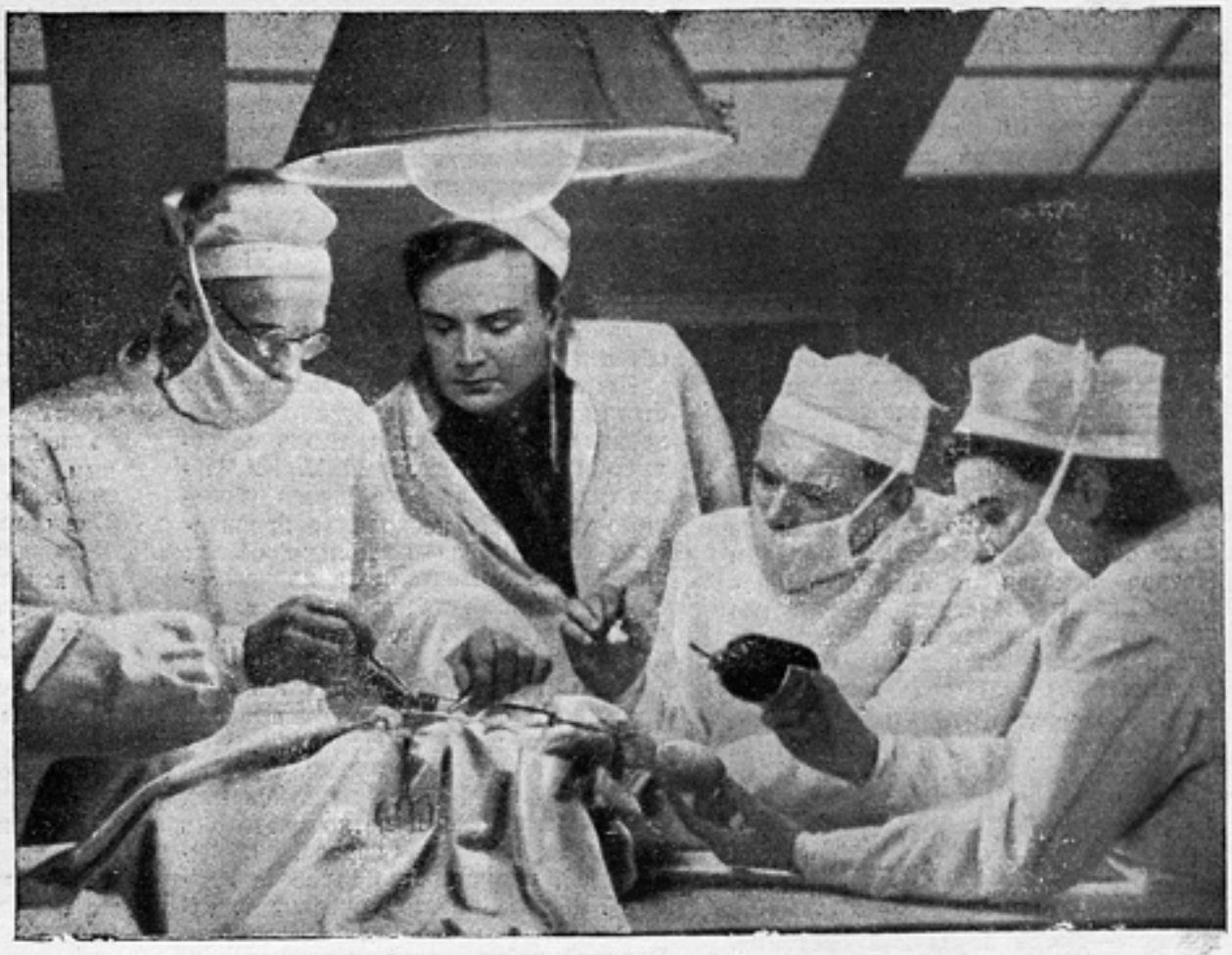
Он преодолел и ошибки, и сомнения, и катастрофу, и измену друзей. Светлоглазая девочка, раненная немецкой фугаской и потерявшая возможность ходить, делает первые робкие шаги по палате клиники Петрова. Сцена подлинного драматизма, большого чувства, искреннего человеколюбия и творческого торжества! Вскоре девочка побежит, будет танцовать...

Владимир Васильевич Петров несомненно талантлив. Актер А. Хохряков, столь счастливо «открытый» Хейфицем и Зархи, сумел создать образ недюжинного человека. В нем есть прекрасная одержимость идеей, есть страсть. Он умеет побороть в себе сомнения, умеет и преодолеть неудачу. В нем есть драгоценное качество социалистического человека: общественные и личные интересы неразрывно связаны в его психологии, в его стремлении к победе. Такой человек—волевой, целеустремленный, умный, добрый—имеет право стать в ряды лучших героев нашего искусства, может стать образцом для подражания. Образ Петрова особенно близок зрителю потому, что Хохряков нигде не старается подчеркнуть исключительность своего героя. Образ, как говорится, «заземлен», жизненно правдоподобен. Актеру прекрасно удались сцены напряженного драматизма, он умно и тонко нарисовал процесс творчества, противоречивый и сложный ход мысли, преодоление сомнений, радость открытия. Слабее Хохряков в бытовых и любовных сценах, разрешенных драматургами и режиссерами в полутонах, на тонкостях и недоговоренностях, что гениально удавалось Чехову, но не вполне удалось авторскому коллективу фильма. Но ошибки любовных сцен имеют второстепенное значение.

Каково происхождение подвига Петрова?

Именно в ответе на этот вопрос лежит основная идея фильма, а также заложена полемика с многочисленными образами ученых-новаторов, врачей-гуманистов, созданных прогрессивными художниками буржуазно-демократического искусства.

Обратимся вновь к этим многочисленными образами ученых—новаторов и изобретателей, созданных западным искусством. Они—одинокие



«Во имя жизни». Слева направо: заслуженный артист РСФСР О. Жаков в роли Рождественского, артист В. Хохряков в роли Петрова, артист М. Кузнецов в роли Колесова

герои. Они боролись не только с пробелами в человеческом знании, но и с косной, враждебной средой. Произведения, в которых герой был абстрагирован от социальной среды, были лживы. Там, где была показана социальная среда—она противостояла герою. Это—острый конфликт, но совершенно не типичный для нашего общества.

Вспомним, как лживо прозвучал во второй серии фильма «Большая жизнь» конфликт инженера, стремившегося к восстановлению шахты, с органами государства, по непонятным причинам противодействующими ему. Как далека была эта надуманная «коллизия» от подлинной жизни!

Петрову дают институт, дают время, деньги, условия для опытов, за его работой следят. Академик Ползнев (образ, явно навеянный великим советским хирургом академиком Бурденко) завещает ему свои рукописи, изучение которых и наталкивает Петрова на верное решение проблемы. В колхозах с увлечением слушают его доклады. Министерство внимательно относится ко всем его запросам. Ученый совет единогласно поддерживает его в трудную минуту. Но это еще не все. Нужно сказать, что внимание общественности к труду Петрова является необходимым условием существования всей идейной концепции, всей драматической коллизии фильма. Оно — как воздух, которым мы дышим, воздух нашей социалистической эпохи. Без условия единства общественных и индивидуальных интересов не мог бы родиться характер Петрова — человека новой социалистической формации, не могло бы родиться его стремление к выполнению высокой задачи на благо общества, во имя жизни. Скажем больше—и Рождественский, и Колесов дышат тем же воздухом, рождены той же средой, вдохновляются теми же интересами. Зритель ни на минуту не сомневается в чистоте их побуждений, не считает их людьми враждебной или чуждой нам формации.

Что же, там, где способностей оказалось мало, где талант потерпел поражение, победил гений? Может быть нам хотят доказать, что успех выпал на долю Петрова, потому что он гениален, тогда как Колесов просто талантлив, а Рождественский не лишен способностей? Нет, не столь банальна мысль, не столь проста задача авторов фильма.

Очевидно, что индивидуальная одаренность должна играть и играет видную роль в любом деле, а тем более в деле научных открытий, творческих исканий, движения человеческой мысли вперед. Вопрос решается самим существом характера героя.

Воля, целеустремленность, выдержка, настойчивость—все, что так убедительно показано в образе Петрова —должно обеспечить ему успех. Эти качества должны поставить Петрова во главе творческого коллектива, с которым он и должен победить. В этом — сила советского ученого, ибо наше советское, социалистическое общество сильно духом подлинного коллективизма.

Возьмите любой пример из действительности. Наши лучшие хирурги —Бурденко, Богомолец, Юдин—стояли и стоят во главе институтов, огромных творческих коллективов. И это не умаляет цены их личных талантов, их индивидуальных достижений и заслуг. У Павлова был институт в Колтушах, и после смерти гениального ученого осталась целая школа советских физиологов, довершающая и развивающая его дело. Весь мир сейчас взволнован открытиями советских ученых Клюевой и Роскина, создавших препарат «КР», растворяющий клетки раковой опухоли. Книга Клюевой и Роскина—«Биотерапия злокачественных опухолей» — свидетельство труда большого творческого коллектива, а сейчас проведены мероприятия по увеличению этого коллектива: широко развернута лабораторная и клиническая сеть.

Этими примерами я хочу подчеркнуть, что социалистическое общество тем и замечательно, что творческая индивидуальность находит в нем не только сочувствие, но и содействие, находит, выражаясь языком медицины, благоприятную питательную сре-

ду, и потому раскрывается во всей своей силе и красоте.

В свое время Хейфиц и Зархи поставили чудесный фильм о том, как большой ученый разбил скорлупу замкнутости, вышел из тихого кабинета к революционному народу, стал депутатом этого народа, депутатом Балтики.

Преемственность между Полежаевым и Петровым несомненна.

Та связь с народом, которой ценою драматических столкновений, душевных потрясений, ценою разрыва с прошлым добился Полежаев, для Петрова естественна, обязательна, без нее он не мог бы быть самим собой.

Но — удивительно — несмотря на свою органическую связь с народом Петров показан в фильме одиноким. Его одиночество настойчиво подчеркивают авторы как в основных, так и во второстепенных эпизодах фильма.

Бесконечные расставания с любимой девушкой. Одинокие бдения по ночам в комнате, где спят товарищи, и в лаборатории. Один — в новогоднюю ночь у подъезда клуба. Один — идет через люля на доклад. Один—в сцене «эврика», в момент своей научной догадки. Один—со стихами Маяковского—после неудачной операции.

Было бы дико требовать от художников, чтобы, стремясь показать коллективизм героя, они постоянно окружали бы его второстепенными персонажами или толпой. Естественно, что, стремясь показать Петрова думающим, работающим, авторы оставляли его одного: человек лучше работает в тишине, в одиночестве. Но я перечислил все эти сцены одинокого Петрова затем, чтобы подчеркнуть, что одиночество стало, помимо воли авторов, методом показа основного героя фильма. А кинематограф обладает такой могучей силой обобщения, что даже одного-двух штрихов достаточно для того, чтобы зритель сделал вывод.

Правильно уловив черты характера нового советского человека, правильно противопоставив своего героя традиционному герою буржуазного искусства, авторы фильма «Во имя жизни» не смогли преодолеть плена литературных традиций и окружили своего героя привычным ореолом сильной индивидуальности, одинокого подвижника, что характерно и для Эрроусмита, и для Мейсона, и для всех перечисленных мною выше персонажей.

Поэтому, несмотря на все свои достоинства, фильм имеет отчетливый привкус «литературности». Жизнь, окружающая нас действительность отражены в фильме не непосредственно, а как бы через призму установившихся литературных приемов. В этом самый серьезный недостаток фильма.

Ответ на вопрос — почему победил Петров должен был заключаться в показе органического слияния в психологии героя личных и общественных интересов. Одаренный ученый, обладающий необходимыми качествами для свершения научного подвига, свершает его, несмотря на серьезные трудности потому, что находит поддержку в коллективе.

Достаточно ли ясно сказано это в фильме? Как показан коллектив, обеспечивший победу Петрова?

Клиника. Несколько бессловесных статистов в белых халатах да чудаковатый вахтер Лукич, столь остроумно и тонко сыгранный Н. К. Черкасовым. Неужели же шутка большого артиста, несколько иронических штрихов, да несколько общих планов с ассистентами и хирургическими сестрами достаточны для показа творческого коллектива? Явно нет.

Ученый совет. Но он показан как судилище, где Петрову выносят оправдание, где его поддерживают в трудный момент,—и только. Работой Петрова ученый совет не руководит.

В фильме ясно и четко сказано о заинтересованности народа, правительства, министерства в работе Петрова. В лице простой русской женщины, чей сын, защищая отечество в Великой войне, стал инвалидом и ждет исцеления, народ требует от Петрова решения труднейшей задачи. Это показано взволнованно, убедительно, ярко. Но жизнь учит нас, что народ не только требует подвига от своих сыновей, но и помогает им в свершении этих подвигов. Не только пассивно сочувствует, не только прощает ошибки и неудачи, но и активно помогает ученому, создавая ему среду, окружая его творческим коллективом. И это показано в фильме недостаточно ясно.

«Во имя жизни». Артист В. Хохряков в роли Петрова

Были чересчур придирчивые критики, которым казалось, что фильм говорит не о создании коллектива, а о разрушении его. Действительно: начинают работу трое, кончает один. Что же это, проповедь индивидуализма?

Конечно, нет.

Рождественский и Колесов, в силу своих ошибок, из-за своей слабости отстают от работы, отрываются от коллектива, возглавляемого Петровым. Такова идея фильма, идея несомненно верная. Но коллектив Петрова показан в фильме слабо. Зритель поставлен перед необходимостью как бы верить авторам на слово, домысливая то, чего в фильме нет.

Итак, фильм «Во имя жизни» затрагивает животрепещущие вопросы нашей современности, ставит острые проблемы, способные взволновать каждого советского человека.

Этим объясняется тот большой и живой интерес, который проявляет к фильму наш зритель, особенно молодежь.

Дает ли фильм исчерпывающие ответы на все вопросы, поставленные в нем? По моему — нет. И этим объясняются горячие споры, возникшие вокруг фильма, разноречивые отзывы зрителей и прессы о нем.

Однако и зритель, и пресса единодушны в одном: фильм интересен, художественный уровень его высок. Подлинно профессиональные качества режиссуры, операторской работы и актерского исполнения, четкий и острый диалог—весь этот арсенал кинематографического мастерства направлен на решение серьезной и нужной темы.

Несмотря на недостаточную завершенность своей идейной концепции, на те серьезные недостатки, о которых мы столько говорили, фильм имеет большое воспитательное значение.

Задумавшись о месте, о задаче своей в осуществлении плана восстановления и развития нашей страны, советский человек может спросить: какие препятствия, какие помехи будут на моем пути, какие личные качества могут мне помешать в осуществлении моей задачи?

Ошибка Рождественского, слабость Колесова — да, это поучительно, это часто встречается в жизни, об этом стоит подумать.

И образ Петрова — советского ученого, идущего трудным и славным путем, умеющего преодолевать и неудачи, и несчастья, образ нового человека, сильного и чистого духом — будет хорошим примером для всех дерзающих, творящих, строящих — советских людей, победителей во имя жизни.

„КРЕЙСЕР „ВАРЯГ“

В. ШКЛОВСКИЙ

На великолепной заре советской кинематографии мир увидел, как из одесского рассвета выплыл «Броненосец Потемкин».

Лента С. М. Эйзенштейна рассказывала о преступлении царского правительства и о восстании броненосца.

Лента была наполнена молодой, осознанной ненавистью к старому.

«Броненосец Потемкин» — это историческая правда, и эту правду знает весь мир. И часть мира этой правды боится.

На днепровских плавнях под Олешками и выше по Днепру, на берегу около Каховки я слыхал, как бойцы Красной Армии, тогда еще совсем молодой, пели песнь о «Варяге».

Песнь о «Варяге» и «Трансвааль» сопровождали первые годы революции.

Буры были не во всем правы. Это — крепкие фермеры, угнетавшие кафров, но их правота — в борьбе за независимость. И народ выбрал эту тему и принял песню.

В народном сознании гордость за крейсер «Варяг» и гордость за броненосец «Потемкин» жили и живут вместе.

Народ правильно не принимал на себя ответственности за поражение на сопках Манчжурии и в волнах Цусимского пролива.

Народ презирал царскую власть, но гордился Россией, ее историей и, в частности, историей военной, и бесконечное упорство, сопротивление «Варяга» было сохранено в песне.

Прошли десятилетия, пока Япония узнала, что нападать врасплох не так выгодно.

Русский народ и русская революция совершили громадные походы, много было изъезжено колес, много было исстреляно железа, много было изглодано черного хлеба, пока, ведя за собою другие народы, уча их упорству правды, наш народ показал немцам и японцам, что международное право существует.

Тема «Варяга» — тема очень сложная.

С одной стороны, — царский крейсер под начальством царских офицеров, которые скоро будут свергнуты. С другой стороны, — борьба с нашим вековым врагом на Востоке.

Г. Гребнер — прекрасный и искренний сценарист — решил эту задачу через песню.

Песня не только музыкально оформляет ленту, но, вызывая в сознании слушателя ряд ассоциаций, дает высокое, хотя и несколько ограниченное восприятие событий.

В сценарии Г. Гребнера, кроме того, была выделена международная тема.

После мифического поступка Понтия Пилата, который аккуратно вымыл руки для того, чтобы не отвечать за кровь праведника, умыванье рук при таких обстоятельствах получило название дипломатии...

Чемульпинский залив был огромным рукомойником для французов, англичан и американцев.

Международное право должно находиться под международной охраной, иначе оно гибнет немедленно. Но представители иностранных держав в Чемульпо на наглый ультиматум Японии ответили тем, что оставили «Варяга» беззащитным.

В сценарии это было.

Ошибкой многих режиссеров является то, что они не снимают сценарий, а «спасают» его.

Сценарий считается погибшим с момента вручения его постановщику. Вместо спокойного прочитывания идут переделки.

Между тем хватило бы работы и чисто постановочной.

Из-за того что сейчас режиссеры увлекаются большой комбинированной декорацией, все Чемульпо кажется сжатым, действие вертится на одном и том же куске, у тех же львов. Не использовано умение, так превосходно показанное народным художником В. Егоровым, — разностью масштабов деталей давать глубину кадра.

Береговые сцены все сыграны в театральной коробке.

Даже море не дало простора режиссеру, море отмерено метрами, море сжато.

Совершенно не видна топография порта. Крейсер всегда снят в профиль и не помещен в море.

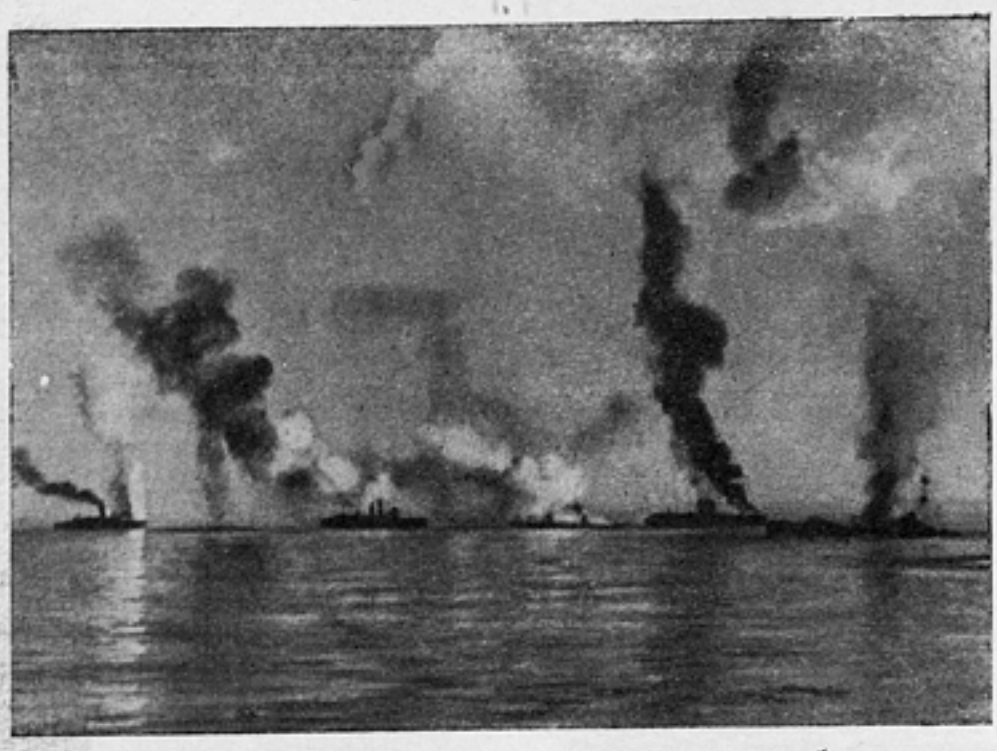
Мы знаем, что морские охотники для этой съемки были загримированы под линейные суда, следовательно, кинематографически можно было дать иностранную эскадру.

Театральная условность введена в кино и уменьшила кинематографическую реальность.

Сценарист Гребнер назвал крейсер в числе действующих лиц.

Крейсер был предоставлен для съемок, переоборудован. Сюжетно он очень важен.

Крейсер «Варяг» был сильнее любого отдельного японского крейсера.



«Крейсер «Варяг», Режиссер В. Эйсымонт. Вверху: эпизод боя. Внизу: народный артист РСФСР Б. Ливанов в роли командира крейсера «Варяг» Руднева

У «Варяга» есть своя трагедия: это сила, но сила неиспользованная, сила, прикованная на якоре.

Выход из трагедии — подвиг.

Этот подвиг сближает, сливая в одно целое, и трагедию «Варяга» и трагедию «Потемкина».

Для того, чтобы показать эту трагедию, надо было показать героя, то есть сильный крейсер.

Крейсер снят как декорация — бегло, театрально, то есть кинематографически неумело.

Поэтому непонятен бой, непонятен эпизод с флагом. Во время боя орудия не стреляют, потому что не видна их отдача, по крайней мере, я ее не увидал. Бой статичен и как будто состоит из одних и тех же кусков.

Зато много парадных сцен.

Командирский кабинет дан без отношения к нему. А у сценариста это —чужая каюта, каюта крейсера, построенного по заграничному образцу. Об этом сказано очень точно и не только в описании, но и в объяснении декорации:

«Комфортабельный, но изысканно-холодный кабинет в апартаментах командира «крейсера первого ранга».

(«Изысканно - холодный» — такое определение необходимо. Весь этот стиль, этот тип почти дворцового убранства создан вековой культурой английского кораблестроения и основан на идее обособленности и едва ли не «княжеской власти» командира корабля...)».

Для сценариста Руднев и его каюта — явление разных культур.

Режиссер В. Эйсымонт дал парадного Руднева, слил капитана с мундиром, с роскошью обстановки и оторвал от зрителя.

Хороша сцена на борту иностранного корабля. Здесь Руднев, сам парадный среди парадных адмиралов, ведет разговор дипломатический. Это разговор о международном праве. В этом разговоре зерно будущих несчастий всего человечества.

Американцы не поддерживают Руднева, и исторически последует возмездие.

Японцы нападут без объявления войны на гавань Пирл-Харбор. Это произойдет в декабре 1941 года, но это рождалось в Чемульпо.

Мир неделим, и международное право может существовать на основе международной солидарности.

Ливанов играет хорошо, но вся сцена не дочитана; герои ее не расчленены, за их парадностью, за общностью их поведения не видна конкретность каждого отдельного командира.

Из ленты почти начисто выпал матрос Алеша Быстров.

Выкидки по сценарию невелики, но в результате офицер Муромский—бездельник и франт—и офицер Мусатов неразличимы. Вся кают-компания слилась в какое-то неразборчивое пятно.

Очень жалко, что режиссер Эйсымонт невнимательно читает сценарий, принятый им к постановке.

Над сценарием работают годами: его читают, проверяют, утверждают.

Вся эта совместная работа имеет смысл только в том случае, если в результате она осуществляется, а не становится предлогом для импровизации.

У кинорежиссера и так много работы: он должен пластически выразить сценарий, на основе сценарных положений выявить характеры, построить пространство, движение.

Командующий армией объединяет действие всех отдельных командований, но действует на основании плана, а не импровизирует.

Многие режиссеры за отдельчыми собственными выдумками не видят генерального плана ленты и перерешают каждый отдельный шаг, что приводит к неудачам.

Нужна редкая талантливость актеров, чтобы «Крейсер Варяг», которого режиссер повел без карты, все же прорвался хотя бы к неполному успеху.

В фильме ослаблена и линия канонерской лодки «Кореец».

Беляев — командир «Корейца», дальневосточник, замечательный моряк той школы, которая воспитала Макарова. Он уже человек культуры, близкой к нам.

Из сценария выкинута найденная или удачно придуманная история о норвежской шхуне «Норген» и ее шкипере Олафе Генриксене.

Дружба русских и норвежских моряков не выдумана, сценарист прозильно вспомнил о ней.

В книге старого врача Старокадомского «Экспедиции Северного Ледовитого океана» автор рассказывает, как на палубу зимующего во льдах русского парохода приходит норвежский капитан Свердруп.

«Для Свердрупа и его спутников 17 мая устроили на корабле торжество по случаю национального норвежского праздника—дня освобождения Норвегии. Кают-компанию украсили норвежскими флагами; команда, выстроенная на палубе, встретила вышедшего наверх Свердрупа криками «ура». К парадному обеду все надели белые летние кители. Все это растрогало старого полярника».

Шхуна «Норген» возмущена поведением японцев и готова по мере сил восстановить международную справедливость. Шхуна пыталась охранять «Варяга».

Вот эта дружба, эта честность была необходимой краской в сценарии.

Если бесчестны все, то бесчестность становится как будто нормой поведения.

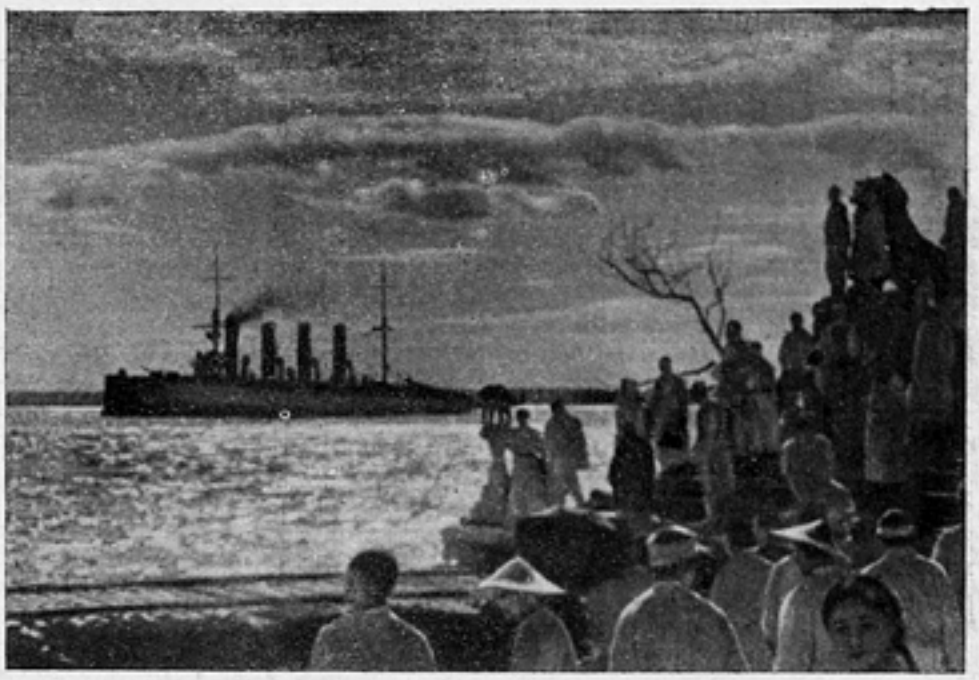
Чтобы изобразить красное, надо рядом с красным положить зеленое. Чтобы подчеркнуть громкий звук, надо сопоставить его с тихим.

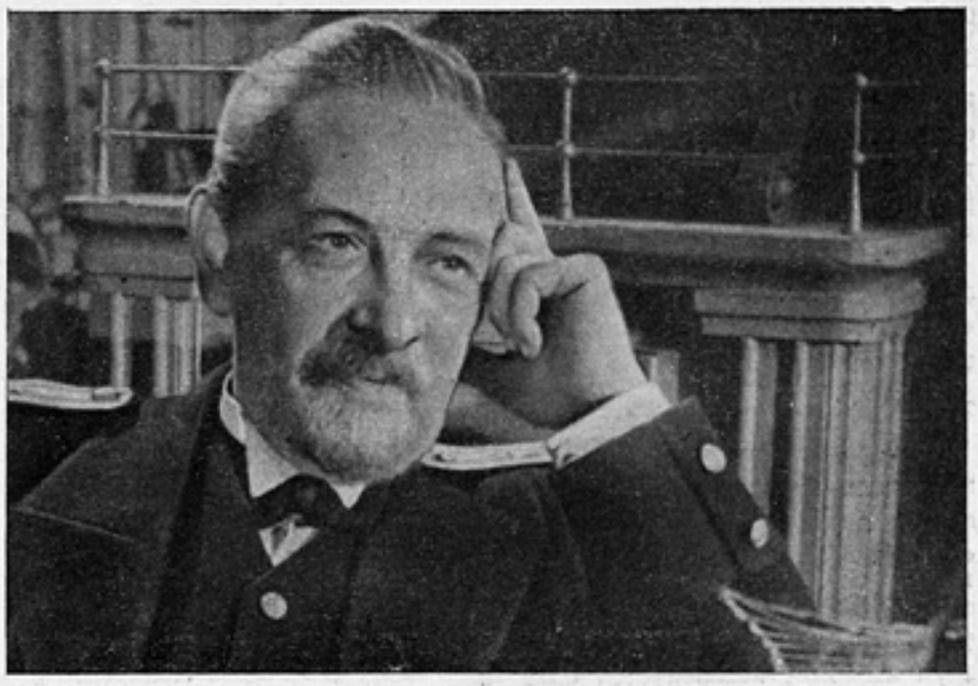
Фильм снят одной краской и производит впечатление монотонное.

История с норвежской шхуной совершенно неправильно выброшена постановщиком, и эта произвольная, ни с кем не согласованная, нарушающая, так сказать, все правила выкидка намного снизила значение ленты.

В конце фильма режиссер ввел сцену отъезда команды с разбитого «Варяга» на шлюпке.

Но так как джонки, идущие на помощь погибающим, не показаны, о них только говорится, а шлюпка показана,—то получается, что едут люди неизвестно куда.





«Крейсер «Варяг». Вверху: крейсер выходит в море. Внизу: заслуженный артист РСФСР А. Зражевский в роли командира канонерской лодки «Кореец» Беляева

А в сценарии было сделано отчетливо:

«Но прежде чем двинулся «Паскаль», мы видим целую стаю катеров, джонок и «шампунек», двинувшихся из порта...

Впереди всех, звеня своим керосиновым мотором, несется шхуна «Норген».

Шкипер Олаф Генриксен сам стоит у штурвала».

Шлюпки у Гребнера нет, а у режиссера она показана. Зато у режиссера нет тех людей, которые идут на помощь к «Варягу», преклоняясь перед его благородным мужеством.

Мастерство актеров, точное знание зрителем песни кое-что выправляют, но лента совсем не так хороша, как она могла быть.

Дело не в том, что сценарий вообще неприкосновенен, но переделывать его нельзя без автора сценария, потому, что переделки отдельных кусков изменяют весь смысл вещи.

Лента обстрижена кругом, уменьшена превосходная роль командира «Корейца» и из всех героев «Корейца» только роль канарейки доиграна до конца.

В сценарии сюжет строился на медленном нарастании угрозы и на показе двух кораблей—«Варяга» и «Корейца».

«Кореец» проще, демократичнее, чем «Варяг», но они одной семьи. На двух кораблях исповедуется одна и та же военная доктрина. Так романист может анализировать сходные человеческие характеры в рамках одной семьи.

В показе Кореи режиссер не решил сложной задачи показа особого народа Дальнего Востока.

За китайскими и полумонгольскими элементами мы не видим самой Кореи, страны своеобразной.

Корейская натура у нас есть, есть большие корейские колхозы под Ташкентом, сохранившие национальное своеобразие, но, правда, сильно разбогатевшие. Совершенно не обязательно было снимать эти колхозы, но их надо было видеть, надо было узнать Корею для того, чтобы показать эту печально спокойную страну, которая имеет свою древнюю культуру, а когда-то передала китайскую культуру Японии.

Я видел ленту на обычном экране и может быть поэтому операторская работа мне показалась не блистательной.

Снег, дождь, туман должны выглядеть в кино, как снег и дождь, а не как дефекты съемки.

Чтобы показать туман, надо дать солнечные кадры.

Может быть, впечатление ослаблено и тем, что звук в постановке недостаточно сопряжен с изображением, нет акустической глубины кадра.

В ленте удались люди с «Корейца»; хорошо показаны и зоркая бдительность молодого мичмана, который вызывает безусловные симпатии зрителя, и опытность командира «Корейца»—капитана Беляева, превосходно сыгранного А. Зражевским.

Очень хорошо сыграл роль японского консула Л. Свердлин. У него ослепительно неприятная улыбка, отвратительная обаятельность, он не перегрывает, не карикатурит, а выразительно раскрывает характер в крохотной роли.

Б. Ливанов—актер блистательный, превосходно говорящий, красивый, могущий играть Ноздрева и роль в романтической трагедии. Но сценарий прочтен не полностью, и Ливанову, в конце концов, нечего играть. Руднев работает на аппарат, на рампу.

У Руднева роль драматична. Он не может поднять якоря, он должен стоять в Чемульпо, в ловушке.

Вот в этом и есть центр его трагедии, а не только в том, что ему приходится отвечать на пустяковые запросы.

Командир «Варяга» может и не понимать трагичности своей исторической роли, но ее должен понимать зритель.

Трагические характеры создаются тогда, когда сменяются эпохи и изменяются законы нравственности, когда противоречия эпохи встречаются в одной душе.

Человечество растет трагедийно.

Под руководством В. Эйсымонта Б. Ливанов сыграл красавца, благородного человека, с английскими цитатами, но без трагедии.

Жалко, что режиссер забыл участие «Корейца» в бою. И очень жалко, что режиссер так сильно уменьшил количество сцен, связанных с матросами.

«Песнь о «Варяге» опирается на матросов, на команду. Действие в ленте еще больше, чем в сценарии, сосредоточено в офицерских помещениях. Выпали матросские боевые эпизоды, эпизоды сопротивления «Корейца», и, после большой экспозиции, бой не разрешает напряжения, кажется однообразным, статичным.

Лента снята умело, но замедленно и не драматично.

Хорошо дана сцена попытки «Корейца» прорваться в Порт-Артур, но и она подсушена.

В ленте нет искренней взволнованности сценария.

Зритель смотрит на «Варяга» с уважением, смотрит ленту очень внимательно, но не все понимает в ней.

Лента—не полная удача, потому что в ней есть обход трудностей, а не разрешение основной темы. Разгадка сопротивления и подвига «Варяга» должна была заключаться в матросских эпизодах и в показе самого крейсера.

Фильм мог бы пойти внутрь, дать анализ поведения команды. Для нас самое важное было бы увидеть, что именно воодушевляло команду «Варяга», какие элементы старого русского военного патриотизма близки советскому патриотизму.

Эта аналитическая работа не произведена.

ОСКУДЕНИЕ ЖАНРА

Ал. СТОЯНОВ

Подводя итоги прошедшего 1946 кинематографического года, следует откровенно признать, что особенно неудачными были произведения, числящиеся по разряду комедий вообще и музыкальных комедий в частности.

Эти фильмы заняли существенное место в экранном репертуаре прошлого и текущего годов: от «Небесного тихохода» и «Беспокойного хозяйства» к «Центру нападения» и от «Первой перчатки» к «Солистке балета».

Конечно, говоря об этом жанре, нельзя забывать об особенностях его творческого качества, о своеобразии средств выразительности. Комедия призвана поучать с помощью могучего оружия—смеха; жанр этот требует умного и глубокого юмора, легкости выражения, комедийного темперамента.

Но именно этого и нехватает большинству комедийных фильмов 1946 года. Острый и актуальный юмор подменен в них вялым зубоскальством. Стрелы их острот направлены на такие мишени, как глупость, чревоугодие. Для смешных положений подобраны такие качества человека, как ненаходчивость, физическая неловкость... Мелкотравчатость авторского замысла названных картин поистине удивительна. Ни в одной из них нельзя обнаружить ни большой темы, ни горячего чувства, ни волнующей мысли.

Беда этих комедий в том, что они опираются на мелкие, нетипичные, бесцветные драматургические конфликты, далекие от жизненной правды.

Между тем опыт свидетельствует, что только те комедии вошли в золотой фонд советского киноискусства, которые много говорили чувствам и мыслям миллионов, которые, сохраняя всю характерную специфичность комедийного жанра, учили новой общечеловеческой морали, которые ярко и выразительно, радостно и громко воспевали величие социалистической родины, красоту и правоту советских людей.

Благодарная память хранит образы и песни таких музыкальных комедий, как «Цирк», «Трактористы», «Волга-Волга», «Свинарка и пастух».

И с грустью приходится отмечать, что жанр музыкальной комедии оскудел по вине драматургов, режиссеров и композиторов, которые по сравнению с прошлым не только не двинулись вперед, но и растеряли ранее накопленный опыт...

Эти достаточно известные положения приходится вспоминать, поскольку в новых комедиях проявляется удивительное пренебрежение элементарными истинами.

Фильм «Солистка балета» наглядно показывает, что отдельные, даже маститые кинематографисты «ничему не научились и все позабыли»... И об этом следует говорить резко и прямо для их собственной и всего киноискусства пользы.

«Солистка балета»—одна из вех творческой биографии известного кинорежиссера А. В. Ивановского. На путь создания музыкальных комедий А. В. Ивановский—один из старейших режиссеров советской кинематографии, когда-то специализировавшийся в области исторического фильма,—перешел несколько лет назад.

Первым фильмом из этой серии была популярная картина «Музыкальная история».

Успех «Музыкальной истории» был закономерным. Сценарий Е. Петрова и Г. Мунблита рассказывал о том, что типично для нашей страны, о росте наших молодых творческих кадров, о том, как молодой шофер становится певцом оперного театра. Драматургия фильма выражала жизнеподобную ситуацию, за образом Пети Говоркова вставали биографии многих известных корифеев советского театра.

Драматургическая коллизия фильма, не будучи особенно объемной, все же определяла отчетливое развитие фабулы. Музыкальная стихия, столь ценная в этом фильме, подчинилась сюжету, не противоречила комедийному жанру: проба голоса Пети дома, в ванной комнате, «играла» на слушающих в кухне домохозяек; репетиция «Евгения Онегина» в клубе сочеталась с комедийным столкновением между руководителями разных кружков самодеятельности; премьера оперы осложнялась провокацией Альфреда. Культура жанра музыкальной комедии была в этом фильме на высоком уровне, рождая поистине счастливые находки: стоит только вспомнить эпизод ночного состязания в пении между шофером такси и его пассажиром.

Да, можно утверждать, что этот фильм выдержал испытание временем, ибо был подлинно комедийным и правдивым.

Этого нельзя уже сказать о следующем фильме режиссера А. Ивановского, сделанного по сценарию тех же Е. Петрова и Г. Мунблита,—«Антон Иванович сердится». Он был несравненно мельче «Музыкальной истории». То, что было деталью в «Музыкальной истории» или еще ранее в «Волге-Волге»,—противоречие между серьезным и легким жанрами в искусстве — стало центральным конфликтом в фильме «Антон Иванович сердится».

Измельчание конфликта мстило за себя, сюжет утерял правдоподобие, юмор потускнел, по построению фильм был похожим более на концерт, чем на полнокровное самостоятельное художественное произведение.

Примиряло с фильмом свежее и живое исполнение молодыми актерами—особенно Л. Целиковской—музыкально-разговорных эпизодов и вдумчивый, доброкачественный отбор музыкального материала.

Фильм «Антон Иванович сердится» был предупреждением авторам о кризисе этого жанра, призывал их пересмотреть творческие позиции, правильно осознать уроки времени и двинуться вперед.

Новый фильм режиссера А. Ивановского—«Солистка балета» показывает, что уроки не были учтены, что авторы фильма окончательно растеряли опыт «Музыкальной исто-

Кадр из фильма «Антон Иванович сердится». Артисты В. Кадочников в роли композитора Мухина и Л. Целиковская в роли Симы Вороновой

рии», что жанр музыкальной комедии в этом случае удивительно оскудел.

Обратившись к искусству танца, авторы обнаружили некоторую преемственность: от оперы к оперетте, от оперетты к хореографии.

Трудно было бы возражать против этого, если бы авторы задались целью увидеть и показать то существенное и типичное, что характеризует советский балет, как одну из областей социалистической культуры нашей страны.

Русский балет законно стяжал мировую славу. Наша страна является подлинной сокровищницей хореографического искусства. Его представители, сохранив лучшие традиции классического балета, успешно развивают это искусство в наше советское время. Большая и ответственная задача решается в упорном творческом труде, каждый новый советский балет—от «Красного мака» до «Ромео и Джульетты»—рождается в исканиях и спорах.

Быть может, об этом рассказывает фильм? Быть может, движущей пружиной его сюжета является творческий конфликт, рожденный поисками нового слова в советском хореографическом искусстве?

Нет, фильм об этом не говорит. В нем нет раскрытия творческой лаборатории танца, он не рассказывает о новом балете. За пределами фильма осталась большая жизненная сфера, определяющая подлинный круг интересов того действительного мира, к которому обратились авторы фильма.

Предметом драматургии «Солистки балета» могла бы также стать проблема воспитания молодых творческих кадров хореографического искусства.

Но что является основой творческого воспитания молодых талантов в искусстве и, в частности, в балете? Не столько техническое совершенство, профессиональное мастерство (в этом плане русская школа, создавшая Анну Павлову, Карсавину, Гельцер, Люком и многих других, всегда стояла на большой высоте), сколько искусство работы над образом. Об этом ярко говорит великолепное дарование лучшей балерины нашего времени Галины Улановой. Драматургия образа—его развитие, жизнеподобие, эмоциональное оправдание,—вот что составляет творческий ключ, открывающий молодым дарованиям вход в искусство танца, вот чему учит советская хореографическая школа.

Но об этом в фильме ни полслова! Героиня фильма, молодая выпускница балетной школы, мечтает найти и сказать «свое слово» в танце и выражает это справедливое желание довольно странным и наивным образом: она заканчивает адажио из «Спящей красавицы» Чайковского новым па, а не тем, которое сочинил много лет назад знаменитый балетмейстер Мариус Петипа... Это «смелое новаторство» является главным «творческим конфликтом» в сценарии, вызывает неоправданный гнев воспитательницы и чуть-чуть не приводит молодую героиню к мысли о самоубийстве... Вся эта нелепая ситуация, ничем и никак необъяснимая, позволяет суровой балетной наставнице произнести монолог на тему о подлинном новаторстве. Но даже и в этом скучном поучении нельзя услышать главного: о связи искусства с жизнью, о понимании искусства, как творческого преображения действительности.

Вторым, с позволения сказать, конфликтом, вытекающим, по мнению драматурга, из балетного материала, является противопоставление главной героине ее приятельницы, второй ученицы, которая слишком рано увлекается концертной деятельностью, что, впрочем, не мешает ей занять первое место на конкурсе молодых артистов... Нет нужды доказывать, что в жизни советских артистов такое соперничество занимает столь ничтожное место, что серьезное его обсуждение и осуждение в фильме производит — увы, против желания авторов — комическое впечатление.

Со всей очевидностью следует признать, что в фильме нет советского балета, нет его людей и тех интересов, которыми они живут и движутся вперед.

Авторы фильма пренебрегли балетом, как жизненным материалом; для них он только декоративный фон и довесок к фабуле, только концертные вставки в общий ход действия.

Ну, что же, у автора есть право (хотя и оно спорно!) поставить проблему на каком угодно материале, интересуясь лишь развитием главной темы.

Главной темой в «Солистке балета» следует, вероятно, считать становление характера молодого человека нашей эпохи, конечно, в пределах комедийного жанра. Эта тема решается на судьбе не только балетной героини, но и ее друга — молодого певца.

Какие же конфликты определяют развитие этих образов, чем полны эти молодые люди, живущие в советской стране в 1946 году?

На сцену выступают такие сюжетные перипетии, которые даже не могут быть связно и мотивированно рассказаны.

...Сначала молодой певец, слишком упивающийся своим голосом, не вызывает одобрения своего профессора. Затем, в результате легкого недоразумения, певец дает согласие участвовать в каком-то, видимо, предосудительном концерте. Признаться в этом прегрешении своей приятельнице-балерине он, по воле автора, не может. И вот возникает личный конфликт. Огорченный, он соглашается уехать на работу в какой-то периферийный оперный театр, и автор планирует отъезд как раз в день премьеры у героини. Рискуя сорвать спектакль, она мчится на вокзал, но удержать героя как будто не в силах, что не мешает ей отлично станцовать принцессу Аврору в «Спящей

красавице». Однако герой не уехал: он вернулся с вокзала и, как обычно, поет серенаду из своего окна через улицу России, поскольку напротив находится окно его подруги. На окнах, раскрытых навстречу друг другу, символически заканчивается этот поучительный сюжет...

Трудно удержаться от пародийного тона при пересказе содержания фильма. Все наивно и нелепо до предела и кажется странным, что фильм все-таки склеен и претендует на какую-то целостность. Здесь ничему не веришь, ни над чем не волнуешься, ни о чем не задумываешься.

Автор сценария А. Эрлих является профессиональным литературным критиком. Можно представить себе, как его перо оценило бы литературное произведение, подобное сценарию «Солистка балета», какие критические громы и молнии обрушил бы он на автора, осмелившегося попирать элементарные законы литературной профессии...

Почему же, подвизаясь в комедийной кинодраматургии, он счел возможным использовать в своем сюжете все дурные традиции плохой оперетки? Почему коллизии построены на традиционной «фигуре умолчания», почему случайно оброненная перчатка превращается в повод для разлуки, почему герои острят—«эх, ты, плановик несчастный», почему балетные сцены не имеют никакой драматургической нагрузки?.. Впрочем, этих «почему» слишком много, чтобы их перечислять!

Сценарий А. Эрлиха является первой и главной причиной неудачи фильма «Солистка балета».

По сравнению с той же «Музыкальной историей» новый фильм А. Ивановского демонстрирует оскудение режиссерского мастерства.

Жанр комедии требует острой выдумки и умного юмора, точного и лаконичного решения эпизодов, а музыкальная комедия, кроме того, немыслима без чувства ритма, определяющего конструктивное построение фильма. «Солистка балета» поставлена сугубо натуралистично, это — типичная беда всех комедий 1946 года. Плоская бытовая интонация оказывает влияние на стиль фильма, неинтересный текст вяло и бледно произносится актерами, музыкальные сцены неритмичны и музыка в фильме не определяет ни построения эпизодов, ни их монтажной связи.

Стоит только сравнить упомянутый выше эпизод из «Музыкальной истории» (диалог—пение шофера и старого певца в автомобиле) с некоторыми эпизодами «Солистки балета» (диалог между профессором пения и учеником, свидание героев под дождем), чтобы убедиться в том, насколько ниже по режиссерскому уровню новая работа А. Ивановского.

«Солистка балета». Артистка М. Редина в роли ученицы балетного училища Наташи Субботиной

Странным кажется, что романтическая интонация, столь присущая балетному искусству, совершенно не звучит в фильме. Даже лирическая линия взаимоотношений двух молодых героев проведена необычайно робко и приниженно.

Актерский ансамбль работает как будто в каких-то творческих шорах, примитивно, без страстности и убежденности. Более ярко очерчены роли пронырливой «балетной мамаши» (артистка Н. Болдырева) и школьного аккомпаниатора (артист А. Орлов), но в них ощущается налет опереточной традиционности.

Неожиданным приятным исключением явился дебют молодой танцовщицы М. Рединой в главной роли солистки балета. Эта первая работа актрисы в новой для нее области искусства овеяна лиричностью. Редина обладает внутренним обаянием и можно себе представить, насколько ярче и целеустремленнее была бы ее игра, если бы сценарные задачи и режиссерское руководство были достойны ее драматического и танцовального таланта.

Редина хорошо танцует, и не ее вина, что балетные сцены лишены подлинной романтичности: танец, снятый чисто информационно, хотя бы и внешне красиво, лишается эмоциональной сущности. Именно так и случилось в «Солистке балета»: танцовальные эпизоды кажутся натуралистической копией сценического действия и все богатство кинематографической пластики остается неиспользованным.

Фотографически эти сцены сняты хорошо, мастерство оператора А. Кальцатого не вызывает сомнений. Но в целом работа Кальцатого над фильмом заставляет насторожиться; куда идет этот талантливый оператор, не так давно снимавший «Великий перелом»?

Несколько красивых кадров—будь это белые лебеди, танцующие в театральных декорациях, или ночные пейзажи чудесного города Ленина — разве могут они дать полноценное представление об идейно-художественной сущности работы *советского* кинооператора? Стремление к внешней красивости—кстати, далеко не везде удавшейся,—к эффектным кадрам, к статуарности—вот, что характеризует пластическую выразительность картины. Отсутствие зрелой мысли и настоящего чувства при наличии профессионального глаза—вот, что типично для творческой работы оператора А. Кальцатого и художника И. Махлиса в этой картине.

Впрочем, их вину трудно отделить от общей неудачи фильма, предопределенной его драматургией.

При всем своем малом удельном весе эта неудача очень поучительна для всей советской кинематографии. Она еще раз наглядно демонстрирует, как выглядит на деле пресловутая «теория искусства для отдыха», как пуста и бесплодна сфера творчества, оторванного от современной действительности, как пагубно в комедийном жанре отсутствие жизненного правдоподобия.

ЗА РУБЕЖОМ

ОРГАНИЗАЦИЯ СЪЕМОЧНОГО ПРОЦЕССА В ГОЛЛИВУДЕ

Г. АВЕНАРИУС

Производство фильмов в Голливуде организовано по образцу всякого иного промышленного производства; Уилл Хейс, бывший официальным руководителем американской кинематографии с 1922 по 1945 год, неоднократно заявлял, что «торговля фильмами—это такой же «бизнес», как и торговля велосипедами».

Ежегодно Голливуд выпускает от 300 до 400 (в 1945 году—350) полнометражных фильмов. Производство художественных фильмов в таком количестве требует особо тщательной организации всего производственного процесса, с одной стороны, и широкого внедрения жанровых стандартов, с другой.

Однако рационализация, осуществленная в американской кинопромышленности, наряду с организационно-техническими вопросами производства, предопределила творческие процессы создания кинофильма в такой мере, что эти последние оказались подчиненными задаче владельцев предприятий: выпускать как можно больше фильмов, удовлетворяющих требованию доходности, кассового успеха в прокатной сети.

В подавляющем большинстве случаев (речь в нашей заметке идет не об исключениях, а о системе) в результате упомянутой рационализации возможно большее количество творческих процессов вынесено «за скобки» собственно производства. Творческая группа Голливуда во главе с режиссером, например, никогда не работает над созданием сюжета будущего фильма; сюжеты приобретаются в виде романов, повестей, новелл, биографий. Авторам этих сюжетов уплачивается определенная сумма за «право экранизации».

Готовые сюжеты подвергаются в сценарных департаментах Голливуда своеобразной переделке, выполняемой обычно коллективом квалифицированных сценаристов-экранизаторов.

Сценарий в виде «континюити», то есть в виде монтажной покадровой записи будущего фильма, передается для постановки съемочному коллективу.

Сценарное творчество отграничено от режиссерского, автор создает сюжет, сценарист-экранизатор пишет по готовому сюжету сценарий, режиссер снимает по готовому сценарию фильм.

Никакой «режиссерской разработки» сценария (в нашем понимании этого термина) при изготовлении рядового репертуарного фильма в Голливуде не предусмотрено. Рядовой режиссер (а иногда и крупный мастер—если дело идет не о постановке сверхбоевика) должен только руководить перенесением на кинопленку порученного ему «континюити», права на внесение творческих коррективов он не имеет.

Обязанности режиссера в Голливуде распределены между несколькими специалистами: подбор актеров на роли осуществляет специальный «casting director», монтирует фильм самостоятельно особый редактор-монтажер («editor»), отдельные эпизоды, так называемые «специальные монтажные эффекты», выполняет специалист по этим эффектам (в фирме «МГМ» имеется, например, квалифицированный специалист по такого рода эпизодам—Славко Воркапич; эпизод пожара в фильме «В старом Чикаго» Генри Кинга снимал режиссер Брюс Хемберстон), музыкально-танцовальные ревю во всех фильмах также ставят особые специалисты.

При производстве дешевых «западных» фильмов «рационализация» доведена в Голливуде до полного абсурда: съемка ведется «в четыре руки»: сутки снимает один режиссер, сутки—другой, «сменный».

ПУТИ АНГЛИЙСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

В. КОЛОДЯЖНАЯ

Британский киноежегодник * представляет собой чрезвычайно яркое свидетельство тяжелого положения, в котором находится английская кинематография.

Крупнейший английский кинодеятель, режиссер и продюсер Александр Корда начинает свое предисловие к справочнику заявлением о том, что вплоть до настоящего времени в Англии еще не создана своя кинематография: «Всевозможные доводы, которые постоянно приводятся для объяснения некоторых недостатков наших фильмов, безусловно основательны, но тем не менее все эти дискуссии о британской кинопромышленности преуспели только в одном — они выявили тот печальный факт, что у нас ее до сих пор не существует».

И дальше: «Несколько хороших фильмов и один или два великих фильма еще не создают кинематографии, особенно, если учесть, что фильмы на английском языке ежегодно производятся в огромных количествах высокомощной и чрезвычайно усовершенствованной машинерией Голливуда».

А. Корда замечает, что в мире существуют две самобытные кинематографии — русская и французская.

«...Русские фильмы занимают особое место в киномире, показывая иногда с величайшим искусством жизнь нового мира. Французские фильмы так же, как и русские, — неподражаемы: это их основное достоинство, а единственным питающим их источником является кинематография родных стран».

В конце предисловия А. Корда выражает уверенность в том, что британское кино вскоре займет одно из первых мест в киномире. Большую роль в борьбе за создание национальной кинематографии он отводит справочнику, который, по его словам, является первой книгой, «написанной исключительно во имя прогресса британской кинематографии».

Таким образом, справочник является декларацией тех принципов, которые должны обеспечить долгожданное процветание английской кинематографии.

Что же представляет собой этот справочник?

Он состоит из двух частей: одну треть занимает «краткий исторический обзор британской кинопромышленности», составленный актером и писателем Питером Ноублом; остальные две трети заполнены справочным материалом — биографическим индексом британских кинематографистов, аннотированным списком английских художе-

* «Британский ежегодник». Составлен Питером Ноублом. Предисловие Александра Корда. Введение Артура Рэнка. Серия британских ежегодников. Изд. Кнапп, Дрюэтти и сыновья. Лондон, 1945 год.

Таким образом, при существующем разделении творческого труда на долю режиссера остается только организация мизансцен и работа с предложенными ему актерами.

Актер в подавляющем большинстве случаев из картины в картину играет одно и то же лицо — самого себя, с небольшими, часто трудно уловимыми «вариантами». За каждым актером (в том числе и за очень видными) закреплено определенное амплуа, причем очень и очень узкое. Томас Митчелл, например, лет пять играл пьяниц—докторов и редакторов, Роберт Тэйлор, Кларк Гейбл, Тирон Поуэр, Дон Амече, Гери Купер из фильма в фильм играют одно и то же.

Режиссер, лишенный возможности «перекраивать» актерские амплуа, невольно направляет свою энергию на поиски формальных приемов, с помощью которых можно по-новому показать стандартный товар. В результате такого положения вещей творческая индивидуальность режиссера в Голливуде обезличена и его роль в создании фильма значительно умалена.

Уже в первые годы звукового кино, когда финансовый, производственный и идейно-политический контроль над продукцией Голливуда был окончательно закреплен за крупнейшими финансовыми группировками Уолл-Стрита, группировками Моргана и Рокфеллера, в Голливуде был введен специальный институт «продюсеров».

Продюсер («producer»)—полномочный представитель фирмы, руководящий всем процессом создания фильма. В отдельных случаях, при создании дорогостоящих боевиков, обязанности продюсера выполняет непосредственно хозяин фирмы.

Продюсер—главное лицо в съемочной группе, он подготавливает сценарий, подбирает режиссеров и актеров, устанавливает ставки и гонорары, выбирает места натурных съемок и прочее. Крупнейшие продюсеры (Ирвинг Тальберг, Даррил Занук, Давид Селзник, Сэм Голдвин, Хёнт Стромберг) определяют и репертуар фирмы.

Только весьма ограниченное число режиссеров (Эрнест Любич, Сесиль де-Милль, Фрэнк Капра) сами являются продюсерами своих картин. Это —режиссеры, состоящие пайщиками фирм, в которых они работают. Кроме того, идейно-политическое направление их творчества, проверенное в течение ряда лет, дает основание хозяевам фирм полностью доверять этим мастерам.

Фактически не режиссер, а продюсер руководит съемкой фильма в целом, организует творческий коллектив, который представляет, в сущности, группу законтрактованных работников различных профессий, объединенных зачастую лишь временем и местом работы, а отнюдь не единым творческим методом.

Не о творческих устремлениях автора, режиссера, актеров или оператора думает продюсер, а о том, чтобы в возможно более короткий срок (20—30 дней) закончить постановку фильма.

На постановку дешевого фильма продюсер выделяет дешевого режиссера—вне зависимости от жанра, темы и идеи сценария. На постановку дорогого фильма продюсер выделяет дорогого высококвалифицированного режиссера. Постановке сверхбоевиков уделяется особое внимание; при постановке самого дорогого голливудского фильма «Унесенные ветром» (4 000 000 долларов) режиссеров два раза меняли: начинал фильм Джордж Кьюкор, снимал Виктор Флеминг, заканчивал Сэм Вуд.

Постоянные творческие коллективы и творческие содружества в Голливуде—исключение, а не правило. Если и имеет место длительная совместная работа режиссера с оператором или со сценаристом, то, в первую очередь, потому, что это ведет к ускорению процесса съемки, к достижению высококачественного стандарта, то есть не к отрицанию существующей системы, а, в конечном счете, к ее утверждению.

На почве такой системы в Голливуде воспитались своеобразные, высокого класса специалисты-профессионалы, в совершенстве овладевшие техникой мастерства, «набившие ру-

---

ственных фильмов, выпущенных во время войны, и т. д., а также портретами кинодеятелей и кадрами из британских фильмов.

Во всем этом материале, начиная от обзора и кончая пояснениями к иллюстрациям, содержится ряд интересных фактов, раскрывающих засилие Голливуда на различных этапах британской киноистории. Справочник всячески призывает создавать собственное, своеобразное, британское киноискусство.

Начиная свой обзор Ноубл приводит слова журналиста Ральфа Бонда: «Жизненно необходимо сломить длительное преобладание Голливуда на экранах мира. Если наша страна не создаст национальной киокультуры и традиции, — это будет трагедией».

Ноубл отмечает, что во время второй мировой войны произошел подъем английской кинематографии под влиянием роста прогрессивной идеологии. «У нации, воюющей с фашизмом и реакцией, темы фильмов, посвященных действительности, неизбежно касаются борьбы. В связи с этим социальные вопросы имели тенденцию все чаще и чаще представать на наших экранах с великолепными и достойными похвалы результатами». Ноубл говорит также и о плодотворном влиянии документальных фильмов на художественную кинематографию. Автор всячески подчеркивает, что он занимает прогрессивную позицию.

Мы уже отмечали, что в справочных материалах содержится большое количество фактов, которые раскрывают политику Голливуда. Так, например, среди иллюстраций помещен кадр из британского фильма «Газовый свет», снабженный следующим пояснением: «Газовый свет». Диана Виньярд и Антон Уолбрук в одном из прекраснейших британских фильмов последних лет. Режиссер Торольд Дикинсон, 1940 год. Бритиш Неишионэл. Интересно отметить, что негатив этого фильма был уничтожен, для того чтобы дать возможность Голливуду поставить свой вариант».

В биографическом индексе приводятся имена крупнейших британских кинорежиссеров и актеров, которые ушли из британской кинематографии и в течение ряда лет работают в Голливуде, и т. д.

Каковы же практические шаги к освобождению от влияния Голливуда и созданию национальной кинематографии, которые рекомендует справочник? Может быть, дальнейшая демократизация киноискусства? Отнюдь нет. На этот вопрос даются совершенно иные ответы. Впервые об этом говорит в своем введении м-р Артур Рэнк. Он открыто выставляет себя «спасителем» британской кинематографии. «Уже через несколько месяцев после моего вступления в киопромышленность (почти девять лет тому назад) я начал формулировать определенную точку зрения на будущее британских фильмов... Я понял, что прошло время, когда Британия должна была подражать Голливуду; наступила новая эра — эра создания истинно английских творений, которые самим своим национализмом будут близки мировой киноаудитории. Поэтому моей основной задачей было в течение войны создать

ку». Они привыкли работать на своем узком участке, в своем амплуа, не вдаваясь в существо, а тем более в оценку идейно-политического содержания изготовляемого фильма. Достаточно заглянуть в послужные списки деятелей Голливуда, чтобы заметить, что среди картин, поставленных одним и тем же режиссером, детективные фильмы и фильмы «ужасов» чередуются с салонными комедиями, сравнительно прогрессивные—с реакционными, музыкальные—с историческими, камерные—с натурными...

Режиссеры Голливуда давно уже перестали быть организаторами творческого процесса, давно уже утратили идейно-художественную самостоятельность, лишились собственного творческого лица.

Майкл Кертис после «Касабланки» поставил «Миссию в Москву», а после «Миссии в Москву» экранизировал биографию известного эстрадного композитора Кола Портера... Джон Форд наряду с двумя фильмами об ирландском восстании поставил глубоко реакционный фильм об интернациональном единстве капиталистов всех стран—«Мир движется вперед», Арчибальд Мэйо наряду с антифашистским фильмом «Четыре сына» поставил фарс «Тетка Чарлея», и т. д.

«Конвейерная» организация работы съемочной группы творчески обезличивает не только режиссера, но и остальных ведущих работников коллектива — оператора, художника. Фильм собирается из своеобразного, заранее заготовленного «фундуса»: в эпизоде сожжения чумных кварталов индийского городка в фильме «Дожди пришли», за окнами «горят» здания... Чикаго из фильма «В старом Чикаго»; в фильме «Четыре девушки в белых халатах» наводнение размывает плотину, причем и наводнение, и плотина «взяты» из фильма «Дожди пришли». Стандартный «фотогеничный» туман в болотных зарослях смело переносится из «Иезавели» (действие происходит в Нью-Орлеане в середине XIX столетия) в «Охоту на человека» (действие происходит возле Брехтсгабена в Германии в 1941 году) или в «Баскервильскую собаку» (действие происходит в девяностых годах XIX столетия в Англии).

Выбор оператором кадра (особенно в «западных» фильмах) удивительно стандартен, так же, как стабилен звук кулачного удара, впечатываемый аккуратно во все эпизоды драк.

По тому же принципу создаются и музыкальные партитуры к голливудским фильмам — одни и те же мелодии приспособляются к любому сюжету, к любому кадру. Вальсы Штрауса из «Большого вальса» звучат в замке румынского премьера в комедии «Баронесса и дворецкий», во дворце Наполеона III в «биографическом» фильме «Суэц», в фильме «Прощайте, м-р Чипс»...

Вся эта «рационализация» творческого процесса способствует созданию фильмов в органически присущей Голливуду манере—под изощренной, обтекаемой, внешне красивой формой скрываются либо безидейный сюжет, либо реакционные идеи.

Идейно-политический комплекс будущего фильма заготовляется в виде сценария, функция постановочного коллектива сводится к созданию «формы». Идейная и творческая беспринципность и формальное мастерство—вот чего требуют от съемочной группы хозяева Голливуда, вот что культивирует в себе подавляющее большинство творческих работников Голливуда, вот за что они получают деньги.

Доведение годовой «программы» выпуска продукции до 400 фильмов, вызванное погоней за количеством, сжатие сроков постановки картины в среднем до 20—30 дней, установка на «высокие» стандарты, удовлетворяющие неприхотливым вкусам среднего зрителя, превращение творческого коллектива в группу поденщиков, покорно заканчивающих в срок съемку любого порученного им сценария,—такова «творческая» атмосфера Голливуда, несовместимая с борьбой за создание подлинно художественных произведений экрана.

Капиталистическая система враждебна киноискусству так же, как и другим отраслям творческой деятельности.

серию фильмов, которые успешно представляли бы британские идеи и идеалы на экранах мира... Задача студий, находящихся под моим руководством, заключается в том, чтобы показать на экране нашу страну и наш народ».

Питер Ноубл широко развивает эти высказывания Артура Рэнка в своем обзоре.

История английской кинематографии рассматривается Ноублом в восьми главах. Каждая глава охватывает значительный период времени. Так, например, пятая глава посвящена истории английской кинематографии от первой до второй мировой войны, шестая — английскому документальному фильму, седьмая — британской кинематографии в период войны и т. д. Восьмая глава называется «Восхождение Артура Рэнка». Она начинается так:

«В 1944 и 1945 гг., благодаря растущему могуществу крупного мучного магната Артура Рэнка (который в течение нескольких лет сумел завладеть финансовым контролем над подавляющим большинством британских студий и кинотеатров), в самой кинопромышленности и вне ее часто поднимался вопрос о монополии. Враги монополий утверждали, что для индустрии нехорошо быть в полной зависимости от одного человека или группы лиц. Рэнк и его сотоварищи выдвигали тот аргумент, что только колоссальная кинонмперия, которую он создал, является достаточно могущественной для того, чтобы конкурировать с американскими кинопроизводственниками в послевоенной борьбе за мировые рынки».

Питер Ноубл чрезвычайно ярко описывает ту пользу, которую приносит британской кинопромышленности м-р Рэнк, благодаря своим «прекрасным намерениям». Даже сам м-р Рэнк значительно менее красноречив.

Правда, Ноубл не может скрыть того факта, что не все охвачены подобным восторгом. Так, например, он вынужден вспомнить о том, что «Д. Б. Пристли в «Нью Кроникл» от 10 августа 1944 года утверждает в резкой форме, что власть, сосредоточенная в руках одной могущественной группы, будет гибельной для благосостояния нашей индустрии».

Что же касается мнения самого м-ра Рэнка о взаимоотношениях британской и американской кинопромышленности, то, по мнению Ноубла, он твердо убежден в том, что ему «прекрасно» (то есть, очевидно, выгодно для самого себя) удастся договориться с Голливудом. П. Ноубл приводит заявление Рэнка о том, что «принимая во внимание огромное значение нашего рынка для американских продюсеров, неизбежно наступит взаимное соглашение».

Любопытно, что П. Ноубл в своем обзоре также призывает к установлению прочного англо-американского контакта.

После большого количества оптимистических высказываний о расцвете британского киноискусства, который должен вот-вот наступить благодаря тому, что британская кинематография оказалась во владении мучного магната, автор вдруг заканчивает обзор горькой пессимистической ноткой: «Добьемся ли мы успеха? Только будущее может на это ответить».

Год, который прошел со времени издания справочника, показал значительное снижение художественного уровня британских фильмов по сравнению с военным временем. Будущее дает свой ответ...

ФИЛЬМ СНЯТ ЗА 100 ДНЕЙ

Опыт постановки фильма в кратчайшие сроки, который осуществлен группой студии «Ленфильм», снимавшей картину «Во имя жизни» (режиссеры-постановщики А. Зархи, И. Хейфиц, директор М. Шостак), заслуживает внимания нашей кинообщественности.

Перед коллективом, вступившим в производственный период 1 июля 1946 года, Министерство кинематографии поставило задачу: сдать картину не 27 февраля 1947 года, как было предусмотрено календарно - постановочным планом и генеральной сметой, а на два месяца раньше, то есть 31 декабря 1946 года.

Трудности, вызванные передвижкой конечного срока, усугублялись тем, что начало работы, как это, к сожалению, нередко бывает, протекало при крайне неблагоприятных обстоятельствах: по существу, группа начала с простоя... Актер, намеченный исполнителем главной роли, не мог своевременно приступить к работе. Считанные дни, отведенные для репетиций, тратились на поиски нового актера. Предсъемочный период удлинился на целый месяц: снимать начали 18 сентября вместо 15 августа.

Обстановка сложилась так, что на съемку, монтажно-тонировочные работы, печать и сдачу фильма у группы оставалось менее трех с половиной месяцев.

Случай как будто бы заурядный в обыденной практике: налицо пресловутые «объективные» причины, которые якобы закономерно порождают неразбериху и сутолоку на студиях. Казалось бы, что перед группой открывается испытанный путь штурмовщины.

Но группа не пошла по этому пути.

Выпуск фильма в рекордный срок стал делом чести коллектива, члены которого усвоили простую, в сущности, истину: не авральными методами, не обычной работой рывками, не растранжириванием пленки и средств может сманеврировать группа в создавшейся обстановке, а только лишь строго соблюдая плановую и финансовую дисциплину.

Работать производительно, по уплотненному графику, ежедневно загружать группу либо съемкой, либо освоением объекта, либо репетициями—на выполнении этих задач удалось объединить усилия всех звеньев и «винтиков» от диспетчера картины до работников подсобных цехов, осветителей и лаборантов.

Взяв на себя обязательство выпустить картину в срок, группа не снизила требовательности; по отношению к качеству декораций, реквизита, костюмов не допускалось никаких скидок на срочность изготовления.

Чтобы предотвратить всяческие «случайности», понадобился более оперативный контроль, нужно было конкретно помогать подготовке объектов к съемкам. Для этого группа сформировала отдельные бригады и закрепила их за определенными объектами (например, «Палата», «Лаборатория», «Операционная», «Коридор института»). В каждую бригаду входил один из заместителей директора картины, ассистент режиссера, ассистент художника и администратор. Руководил работой бригад режиссер К. Гаккель.

Достигнуть успеха группе помогла непременная предпосылка всякой организации — правильная расстановка людей. Все задания и возникавшие поручения распределялись в строгом соответствии с деловыми качествами, профессиональными способностями и индивидуальными особенностями каждого отдельного человека. Существенно при этом, что директору картины не приходилось изучать эти особенности заново, он хорошо знал людей группы: с большинством их он сработался еще на производстве предыдущей картины «Великий перелом».

Когда выяснилось, что производственная мощность декоративно-постановочного цеха студии не позволит в сокращенные сроки полностью удовлетворить потребности картины, руководство группой отказалось от пяти больших, дорогостоящих декораций («Театр», «Вестибюль гостиницы», «Вокзал», «Ресторан», «Зал Академии»). Съемки перенесли на натуру и отсняли соответствующие эпизоды в гостинице «Астория», в ленинградском театре имени Ленинского комсомола, в Большом драматическом театре, не убоявшись ни хлопот, связанных с арендой помещений, ни сложности электрооборудования (установка трансформаторов, проводка временных линий), ни прочих организационно-хозяйственных трудностей всякого рода.

Неприспособленность помещений, их планировка и особая фактура сковывали маневренность съемочной и осветительной аппаратуры и обедняли возможности композиции кадра, дополнительно выдвигая перед группой значительные творческие препятствия.

Однако коллектив сумел преодолеть и эти препятствия.

Главному оператору В. Гарданову, операторам М. Магиду и Л. Сокольскому, художнику Н. Суворову и звукооператору А. Беккеру удалось отснять натуру без ущерба для художественного качества картины и выдержать изобразительное единство материала, снятого в нормальном павильоне, с кадрами, снятыми в условиях ограниченных возможностей.

Об организованности съемок выразительно говорят две цифры: вместо плановых 35 полезных метров за смену группа снимала 42.

Группа навела порядок и на ответственном, завершающем этапе производства фильма: озвучание и монтаж проводились параллельно со съемками. Разделив между собой работу, опытные монтажеры Е. Баженова и Е. Маханькова обеспечили своевременную сдачу картины, хотя от последнего съемочного дня до срока сдачи прошло всего девять дней...

Серьезным фактором, который стимулировал работу группы, явилось последовательное применение премиальной системы оплаты. Прямая зависимость размеров вознаграждения от непосредственных результатов работы сыграла немалую роль и в повышении производительности труда, и в снижении себестоимости.

Напряженный, производительный труд коллектива принес желанные плоды.

Спустя ровно сто дней после начала съемок дирекция и Художественный совет студии «Ленфильм» принимали готовую картину.

Добившись высоких производственных показателей и сэкономив 511 000 рублей, постановочная группа «Во имя жизни» справилась с заданием и сдала картину Министерству кинематографии СССР 29 декабря 1946 года.

ЛУЧШАЯ СЪЕМОЧНАЯ ГРУППА „МОСФИЛЬМА“

В феврале 1947 года съемочная группа картины «Свет над Россией» снова получила за лучшие производственные показатели переходящее Красное знамя студии «Мосфильм».

В составе этой съемочной группы — режиссер С. Юткевич, сорежиссер М. Итина, оператор М. Магидсон, художник В. Каплуновский, директор фильма Я. Анцелович.

Это — не случайно подобранный коллектив. Основные его члены работали с С. Юткевичем по многим фильмам. Значительность темы фильма «Свет над Россией» еще больше сплотила этот дружный коллектив.

С первых же съемок группа борется за ежедневное перевыполнение плана, за экономию денежных средств и негативной пленки. В те дни, когда выполнение плана не превышало 100%, и особенно в те редкие дни, когда полезный метраж был недостаточен, в комнатах группы вывешивались сводки, фиксировавшие внимание режиссера, оператора и их помощников на прорыве.

До сих пор на многих студиях режиссер, помимо непосредственной творческой работы, вынужден заниматься и административными делами: договариваться с дирекцией, цехами и т. д. Режиссер и директор картины «Свет над Россией» четко разграничили свои функции: директор картины планировал съемки, заботился о декорациях или подготавливал выезд на натуру; режиссер репетировал, снимал, монтировал.

На первый взгляд, съемочный план может показаться не очень напряженным. Но, составляя такой план, директор знал, что в перерыве между съемочными днями режиссер будет не только готовиться к съемке следующего объекта, но и монтировать уже снятые кадры.

Группа подготавливала одновременно несколько декораций, для того чтобы ежедневно выполнять план, и если бы по какой-либо причине сорвалась съемка в одной из них, всегда можно было на ходу перестроиться на съемку другого эпизода.

Система учета поставлена так, что в любой день каждый член коллектива и дирекция могут представить ход выполнения плана.

Авторитет группы в студии необычайно высок. В цехах сознают значение фильма и ответственность за его своевременный выпуск, за высокое качество.

Дирекция студии ввела в виде опыта премиальную систему оплаты по этой картине. Это также стимулирует коллектив и рабочих подсобных цехов к высоким показателям в работе.

Большие трудности стояли перед творческим коллективом фильма. Сложные декорации, воссоздающие исторические места, сложный и ответственный портретный грим—все это могло затянуть съемки и увеличить расход пленки.

Но художник В. Каплуновский, точно поняв замысел режиссера, оформлял декорации так, что группа, придя в павильон, могла сразу снимать. Оператор М. Магидсон быстро достиг нужного эффекта в портретных съемках и сумел добиться экономии пленки.

Актеры, снимающиеся в фильме, также имеют дело с ответственными, сложными сценами, и была опасность, что это задержит съемки. И исполнитель роли В. И. Ленина — Н. Колесников и исполнитель роли И. В. Сталина — М. Геловани, и артисты Н. Охлопков, Н. Крючков, В. Зускин, В. Марков увлечены новой работой и успешно преодолевают все творческие трудности.

В КИНОШКОЛЕ

ПОДГОТОВКА ОРГАНИЗАТОРОВ КИНОПРОИЗВОДСТВА

Большинство директоров фильмов, плановиков кинопроизводства, администраторов, работающих на студиях, пришли в кинематографию самотеком, не имея систематического специального образования.

Вопросы специальной подготовки административных и хозяйственных кадров кинематографии долгое время недооценивались.

Когда-то во ВГИКе существовал инженерно-экономический факультет. После изучения основ кинематографии и защиты дипломного проекта его воспитанники выпускались со званием инженеров-экономистов. Многие выпускники этого факультета по сей день успешно работают в кино. В их числе—С. Кузнецов, нынешний директор студии «Союздетфильм», А. Шульга, ведающая вопросами кино в Госплане, и др.

В 1937 году этот факультет был ликвидирован, и в течение нескольких лет подготовкой кадров административно - хозяйственных работников никто не занимался.

В 1944 году при ВГИКе открылся экономический факультет, перед которым была поставлена задача готовить работников широкого профиля, могущих работать и на киностудиях, и в организациях проката и кинофикации.

Программа факультета построена так, что за четыре курса студенты должны познакомиться как с основами экономики советской кинематографии, так и со спецификой кинопроизводства, киноискусства и проката.

На первых двух курсах студенты слушают лекции по марксизму-ленинизму, политэкономии, бухгалтерии, планированию народного хозяйства и другим политическим и экономическим дисциплинам. Параллельно студенты слушают также специальные курсы: по режиссуре (доцент Ю. Геника), сценарному делу (доцент В. Юнаковский), истории кино (доценты И. Долинский, С. Комаров), общей кинотехнике (проф. Н. Анощенко).

На третьем курсе студенты знакомятся с общими принципами экономики и организации производства, а на четвертом курсе изучают применение этих общих принципов к кинематографии.

На третьем и четвертом курсах по два месяца отведено на производственную практику. На третьем курсе задача практикантов — проследить весь процесс производства фильма от литературного сценария до экрана, проанализировать вопросы составления смет, организации съемочной группы и т. д.

Производственная практика на четвертом курсе построена так, что каждый студент знакомится с производством на том рабочем месте, на котором, предположительно, он будет работать по окончании института.

К сожалению, до сих пор Министерство кинематографии не уделяет должного внимания экономическому факультету ВГИКа. Он ютится в одной из московских школ, и студенты вынуждены заниматься только по вечерам. Отсутствие специальных кабинетов не позволяет в полном объеме изучать технологию производства и проката.

Экономический факультет, уже сейчас насчитывающий 360 студентов и имеющий свои специфические задачи, существенно отличающие его от творческих факультетов ВГИКа, в дальнейшем должен перерасти в самостоятельное учебное заведение.

ФИЛЬМЫ ВЫПУСКА 1947 ГОДА

ФЕВРАЛЬ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

«МОСФИЛЬМ»

«ГЛИНКА»

Сценарий и постановка Л. Арнштама. Операторы: А. Шеленков, Иоланта Чен. Художник В. Каплуновский. Музыкальная композиция В. Шебалина. Звукооператор Л. Трахтенберг. Режиссеры: П. Армад, Ю. Винокуров, С. Рейтман. Режиссер-монтажер Т. Лихачева. Художник-гример А. Анджан Оператор комбинированных съемок Н. Ренков. Директор картины Н. Слиозберг.

В ролях: композитор М. Глинка — Б. Чирков, Глинка в детстве — Саша Соболев, мать — Е. Кондратьева, отец — Л. Снежицкий, жена—В. Серова, теща — К. Половникова, крепостной Ульянич — В. Меркурьев, Анна Керн — К. Иванова, Катенька Керн — Л. Липскерова, гусар Костя — М. Названов. Николай I — Б. Ливанов, Бенкендорф — А. Шатов, барон Розен — Н. Свободин, Пушкин — П. Алейников, Жуковский — М. Державин, Вяземский — М. Яншин, Одоевский —В. Кольцов, Рылеев — В. Дружников. Булгарин — П. Павленко, Вильгорский —В. Владиславский, старый сановник — Е. Калужский, артист Петров — М. Михайлов, артистка Воробьева 1-я—Е. Антонова, Антонида — К. Рачевская, дирижер Кавос — М. Перцовский, хор и балет Государственного ордена Ленина Академического Большого театра СССР, оркестр Министерства кинематографии СССР. Дирижеры: К. Кондрашин и А. Ройтман.

«СОЮЗДЕТФИЛЬМ»

«КРЕЙСЕР ВАРЯГ»

Сценарий Георгия Гребнера. Постановка режиссера Виктора Эйсымонта. Главный оператор Б. Монастырский. Режиссеры: Н. Досталь, М. Сауц, В. Сухобоков. Композиторы: Н. Крюков, Т. Теплицкий. Эскизы декораций С. Манделя, художник П. Галаджев. Звукооператор Н. Писарев. Звукооформление—И. Евтеев-Вольский. Консультанты: капитан 1-го ранга С. Юрьев, инженер-подполковник В. Токаржевский. Директор картины П. Данильянц.

В главных ролях: командир крейсера «Варяг» Руднев — В. Ливанов, командир канонерской лодки «Кореец» Беляев — А. Зражевский, Бобылев — Н. Чаплыгин, Антоныч — В. Новиков, Дорофеев—В. Ларионов, Павлов—Г. Петровский, Мусатов — Н. Малишевский, Муромский — М. Садовский. боцман Ткачук — И. Скуратов. японский консул — Л. Свердлин. отец Паисий — Н. Бубнов, командир английского корабля—Р. Плятт.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ СТЕРЕОКИНО И ТБИЛИССКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

СТЕРЕОФИЛЬМ «РОБИНЗОН КРУЗО»

Сценарий Ф. Кнорре, А. Андриевского (по роману Даниэля Дефо) при участии С. Ермолинского. Художественный руководитель и постановщик А. Андриевский. Режиссеры Е. Абдиркина и А. Ульянцев. Главный оператор Д. Суренский. Оператор А. Астафьев. Художник Т. Турылев. Композитор Л. Шварц. Звукооператор Л. Ломидзе. Оркестр Министерства кинематографии СССР. Дирижер В. Небольсин. Дрессировщица Т. Богданович. Директора картины: Чигинадзе и Циргуладзе.

В главных ролях: Робинзон Крузо — П. Кадочников, его отец — А. Смиранин, мать — Е. Саникидзе, Пятница— Ю. Любимов, Лизи, служанка в доме Робинзона — В. Павленко.

ТАШКЕНТСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«ДОРОГА БЕЗ СНА»

Сценарий А. Спешнева, Я. Ялунера. Режиссеры: Камиль Ярматов, З. Сабитов. Оператор А. Булинский. Художник В. Еремин. Композитор А. Козловский.

В главных ролях: хирург Сагиб Ниязи—Шакур Бурханов, летчик санитарной службы Рахманов—И. Кузнецов, доктор Хачатуров — Э. Геллер, Р. Пирмухамедов, Н. Алиева, Н. Зорская, Л. Давыдов, А. Милославский.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ И РИЖСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«СОВЕТСКАЯ ЛАТВИЯ»

Сценарий и текст Б. Агапова. Режиссеры: Л. Кристи, С. Гуров. Текст читает Л. Хмара. Операторы: Т. Бунимович, Г. Гибер, А. Семин, Б. Соколов, К. Станкевич, В. Лезереон, В. Карпов, И. Касаткина, А. Гайлас, Я. Марченко, Ю. Могловский. В. Масс, М. Посельский, В. Небылицкий, А. Щекутьев. Музыкальное оформление М. Зариньш, А. Ройтмана, звукооператор В. Котов.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«ПУТЕШЕСТВИЕ ПО РОДНОМУ КРАЮ»

Сценарий А. Ованесовой и Л. Перцовой. Режиссер А. Ованесова. Операторы: А. Брантман, О. Рейзман, М. Каюмов, В. Бабасьев, Г. Захарова, И. Запорожский, С. Иванов, Н. Вихирев. А. Лебелев, И. Панов, И. Косицын. Текст песен А. Сельх. Музыка В. Макарова. Музоформление А. Ройтмана.

КИНОЖУРНАЛЫ

«Новости дня»:

№ 8 — режиссер Ф. Киселев.

№ 9 — режиссер И. Посельский.

№№ 10-11 — режиссер С. Вубрик.

№ 12 — режиссер Е. Свилова.

«Пионерия» № 2—режиссер Л. Варламов.

«Советский спорт» № 2 — режиссер Я. Посельский.

СПЕЦВЫПУСК

«К пребыванию в Москве начальника Британского имперского генерального штаба фельдмаршала Монтгомери»—режиссер И. Копалин.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«ЖЕМЧУЖИНА СЕВЕРА»

Киноочерк о Воркуте. Сценарий Г. Селиверстова. Режиссер-оператор А. Паллей.

«НАХИМОВЦЫ»

Киноочерк. Сценарий А. Попова. Режиссер И. Аппель. Оператор Я. Гринберг. Композитор В. Соловьев-Седой

ФРУНЗЕНСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«СОВЕТСКАЯ КИРГИЗИЯ»

Сценарий А. Токомбаева и М. Слуцкого. Режиссер М. Слуцкий. Главный оператор А. Фролов. Операторы: А. Арапышев, С. Авдошенко. Текст Б. Ямпольского, читает Л. Хмара. Композиторы: А. Молдыбаев, Д. Покрасс. Дирижер Д. Штильман

АШХАБАДСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«ТУРКМЕНИСТАН»

Режиссер К. Бондаренко. Операторы: Б. Лавров, Д. Мамедов, П. Пятков, И. Чикиноверов. Звукооператор М. Белоусов. Художественный руководитель и автор дикторского текста Е. Л. Иванов-Барков. Текст читает Л. Хмара.

ТАШКЕНТСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«ГОРОД ЧЕТЫРЕХ ВОРОТ»

Киноочерк. Автор-оператор М. Каюмов. Сценарный план и текст Н. Шпиковского. Операторы: Н. Рядов К. Мухамедов. Музоформление—Г. Шамбург.

НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

КИНОСБОРНИК НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ № 1

«Ворота Каспия» — киноочерк о географических и экономических особенностях дельты Волги и Северного Каспия. Сценарий М. Цейтлина. Монтаж М. Кауфмана. Режиссеры: Б. Чуевский, А. Турчанинов. Операторы: А. Глазов, А. Кудрявцев. Консультанты: проф. Державин, Г. Расс.

«Живопись Репина» — цветной киноочерк. Сценарий А. Малеева. Режиссер-оператор Ю. Желябужский. Консультанты: народный художник РСФСР И. Грабарь и профессор Н. Машковцев.

«Останкино» — цветной киноочерк. Сценарий Л. Когана. Режиссер В. Моргенштерн. Оператор Н. Соколов. Консультанты: Н. Елизарова, К. Соловьев.

«Тихая поляна» — цветной мультфильм. Сценарий А. Сазонова. Режиссеры: В. Дежкин, Г. Филиппов. Оператор Е. Петрова. Художник А. Сазонов.

«Наука и жизнь» № 80 — режиссер С. Чулков.

«ДЫХАНИЕ»

Сценарий А. Крылова. Режиссер Я. Миримов. Оператор Н. Наумов. Звукооператор А. Митрохин. Консультант академик А. Терновский.

«МНИМАЯ СМЕРТЬ»

Сценарий В. Михаль и В. Гульнева. Режиссер Л. Печорина. Операторы А. Кудрявцев и К. Пошехонов. Звукооператор А. Митрохин. Научный консультант профессор В. Алпатов.

И. о. ответственного редактора Н. А. ЛЕБЕДЕВ.

А05917. Сд. в пр. 3/IV 1947 г. Подп. к печ. 20/V 1947 г. Ф. б. 60×92¼ д. Тир. 4000. 4 п. л. Уч.-изд. 6 л. Зн. в 1 п. л. 6000.

Типография «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7. Зак. № 904.

48
7/VI

4224

Цена 10 руб.

ВСЕСОЮЗНАЯ
КНИЖНАЯ ПАЛАТА
ОБЯЗ. ЭКЗ.
1947 г.